PONOWA

PONOWA

PISMO POŚWIĘCONE POEZJI i SZTUCE



№ 5 WARSZAWA MCMXXII



OKŁADKĘ WYKONAŁ WŁADYSŁAW ROGUSKI. DRUK UKOŃCZONO 15 CZERWCA 1922 ROKU W DRUKARNI :: :: „ROLA“ W WARSZAWIE, MAZOWIECKA 11. :: ::

DR. M. NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI

POLSKIE „TAŃCE ŚMIERCI“.

I.

W rozumieniu przedhistorycznych Słowian był zgon aktem przemocy, który wykonywały na osobie człowieka nadnaturalne potęgi, znienawidzone przezeń i przybierające w jego imaginacji materjalną postać strasznych zazwyczaj bóstw.

Z ugruntowaniem chrystjanizmu zapatrywanie to zmieniło się w wielu punktach.

Materjalnie pojęte uosobienia zniszczenia zeszły powoli na drugi plan, na pierwsze miejsce wystąpiła silna wiara w istnienie Śmierci-Ducha, który może ukazać się tylko w pewnych okolicznościach oczom zwykłych ludzi.

Kościół przyczynia się w znacznej mierze do wytworzenia uosobienia śmierci, zarówno w literaturze jak i w sztukach plastycznych, najsamprzód w postaci wysuszonej mumii (trupa), a dopiero potem w kształtach nagiego szkieletu; formowanie się personifikacji zgonu przypada na Zachodzie właśnie w tym czasie, kiedy w Polsce utrwala się wiara chrześcijańska, t. j. na wieki XI i XII.

Po stanowczym zwycięstwie chrześcijaństwa śmierć, przestając być oddzielnym bóstwem, stała się posłem boskim, ten musi słuchać bezwzględnie wyższych z nieba rozkazów. Kościół nie mógł usunąć charakterystycznych cech przeżytków pogaństwa oraz apokryficznych nabytków nowej religji, tak, że owe popularne znamiona personifikacji zgonu złożyły się na „indywidualność“ osoby Śmierci.

Słowianie nie obdarzali nigdy śmierci okrutnymi właściwościami, z nastaniem zaś chrześcijaństwa, gdy lud miał ściśle określone pojęcie życia przyszłego, figura Śmierci przybiera rzec można jeszcze więcej ludzkie znamiona. Pomimo swej straszliwej władzy ma ona do pewnego przynajmniej stopnia dobrotliwe usposobienie, uwidocznia się to wyraźnie w kilku popularnych bajkach i przepięknych legendach naszego ludu. Treść ich wypełnia najczęściej uczucie litości nad sierotami, którym Bóg chce zabrać matkę; Śmierć ubłagana prośbami dzieci, pozostawia matkę przy życiu, sama zaś udaje się przed tron Najwyższego, tłómacząc przyczynę swego nieposłuszeństwa. Bóg jednak karze Śmierć za niespełnianie Jego rozkazów i odtąd Śmierć już przestaje słuchać więcej próśb ludzkich. W innych gadkach[1]) Śmierć jako bogata pani „Trupia Główka“ występuje również w charakterze uczuciowej osoby, okazując miłosierdzie ubogiej dziewczynce, przyjmuje ją do swej służby[2]).

Bardzo piękne podanie z Sieradzkiego[3]) tłómaczy nam, dlaczego troska panuje obecnie wszechwładnie na ziemi w następujący sposób. Do chaty staruszki „Troski“ zastukała pewnego razu inna stara i wychudła kobieta — „Śmierć“. Troska otworzyła drzwi, lecz kiedy Śmierć oznajmiła jej, że przyszła ją zabrać ze sobą, gdyż wybiła już godzina rozstania się z życiem — „Troska“ płaczliwym głosem jęła Śmierć prosić, by przed opuszczeniem świata mogła zjeść chociażby jedną gruszkę z ulubionego drzewa. „Chętnie pozwalam, — odrzekła Śmierć — idź po owoc, ja sama go skosztuję“. „Nie mam sił — odpowiedziała słabym głosem Troska — chyba, że ty sama gruszki przyniesiesz“. Śmierć poszła, spełnić prośbę umierającej, zaledwie jednak zbliżyła się do drzewa, silne gałęzie pochwyciły ją wpół, mocno trzymając w swym objęciu. Na krzyk Śmierci wybiegła „Troska“ i zaczęła się przypatrywać daremnemu szamotaniu uwięzionej. Śmierć z początku gniewała się, wreszcie zaczęła prosić, aby ją wyswobodzić, ale „Troska“ nieubłagana przyglądała się obojętnie jej borykaniu. Tak wytrzymawszy ją dość długo, rzekła nakoniec: „Puszczę cię ale pod warunkiem, że przysięgniesz mi, iż nie zabierzesz mnie z ziemi“. Śmierć zgodziła się na ten warunek i „Troska“ trwa na ziemi, z której Śmierć zabrać jej nie może.

Zdarza się też czasami, że udaje się komuś Śmierć schwytać, następnie uwięzić ją[4]). Często w bajkach polskich łapie kowal kleszczami za język, jeżeli nie samą Śmierć to jej pogański prototyp — „Jędzę“[5]) i związuje ją potem lipowym łykiem. Zdarza się też niekiedy, że chwyta Śmierć do torby skromny chłop, albo odważny żołnierz i nosi ją przez siedm lat z rzędu[6]), lub wpycha ją podobnie jak „Biedę“ do pustej kości[7]). Żeby zaś z tamtąd nie wydostała się, zatyka następnie szczelnie otwór.

Podobnych baśni jest mnóstwo.

Śmierć posiada uczucia sympatji do pewnych jednostek i wtedy opiekuje się nimi gorliwie. W tym charakterze, zwłaszcza jako orędowniczka małoletnich, ukrywając się pod postacią „Baby“, trzyma do chrztu dziecko nędzarzy, zwykle wspólnie z Panem Bogiem, który znów występuje w roli Kuma, czasem zaś przyprowadza w charakterze ojca chrzestnego, swojego syna — Djabła w postaci sędziwego staruszka[8]). Ze sieroty — chrześniaka robi Śmierć najczęściej w wieku dojrzałym — lekarza. Ów medyk staje się wkrótce sławnym na wiele mil dookoła, gdyż wie zawsze z pewnością, kiedy kto ma umrzeć. Wezwany bowiem, jeśli spostrzeże swą opiekunkę u nóg cierpiącego, zabiera się do leczenia i przeprowadza je naturalnie ze znakomitym skutkiem. Jeśli natomiast ujrzy Śmierć w głowach chorego, wyjawia zaraz otoczeniu groźną prawdę. Lecz i wtedy można Śmierć podejść chytrym wybiegiem. Powszechnie u nas znaną jest ludowa bajka „O Śmierci oszukanej“ przez lekarza, który spostrzegłszy ją u głowy pacjenta, odwracał natychmiast łóżko[9]).

W niektórych jednak wypadkach, skoro już Śmierci podejść nie można, wchodzi się z nią w kompromis i zawiera się często dogodne układy.

Czasami Śmierć, podobnie jak „Zaraza“ wślizguje się niepostrzeżenie na wóz powracającego do domu chłopa, lub prosi go otwarcie o przewiezienie[10]), obiecując przez wdzięczność minąć jego domostwo; innym razem znowu żąda, by ją pierwszy lepszy napotkany w drodze przechodzeń zaniósł na plecach do wskazanego celu.

Najważniejszą atoli cechą Śmierci: *jej bezwzględna sprawiedliwość*[11]). *To ogólne mniemanie, ujawniające się w plastyce Zachodu, przedewszystkiem zaś w Tańcach Śmierci, zapuściło głębokie*

korzenie i u naszego ludu, utrwalając się nietylko w polskiej baśni, ale także w literaturze i plastyce.

Cytując szereg właściwości i przymiotów Śmierci w wierze ludowej, nie możemy pominąć jeszcze jednego ważnego skąd-inąd szczegółu. Oto w niektórych okolicach, naprzykład w Krakowskiem, sądzi lud, że na świecie istnieje olbrzymia ilość osób „Śmierci"[12]), sprawujących bezwzględnie straszny swój urząd — że każda okolica, każdy cmentarz posiada sobie przeznaczoną i stale tam przebywającą — sprawczynię zgonu.

Obraz jej, w ogólnych zarysach podany, jest wiernym odbiciem zapatrywań ludowych, przejawiających się w niezliczonych legendach i opowieściach. Są one zazwyczaj ciche, spokojne jak ów łagodny krajobraz polski, jak ta równa i pogodna natura wieśniaka, gdzieniegdzie tylko wybucha w nich ponury akord — Śmierć otrzymuje groźne kontury — lub też odzywa się ironicznym zgrzytem.

Śmierć jako duch — w objawach dotyczących widzialnego świata obdarzona wszystkimi znamionami ludzkimi — nosi też wyraźne piętno chrystjanizmu, przyjąwszy zresztą odeń popularny kształt szkieletu[13]).

Owinięta zazwyczaj w białe prześcieradło, dzierży kosę[14]), rzadziej młotek[15]), symbole okrutnej władzy nad życiem, czasami posiada obydwa narzędzia zguby i wtedy kosą ścina, a młotkiem zabija człowieka[16]), niekiedy zaś dusi już wprost rękoma nieszczęśliwą ofiarę[17]).

Z powodu wyobrażenia Śmierci pod postacią kościotrupa, otrzymuje Śmierć u naszego ludu rozmaite nazwy: „Kostusia", „Kostucha", „Kosta", „Jasno-Koścista", „Baśka"[18]), „Nocnica"[19]) itd.[20]).

Śmierć-Szkielet widzą tylko wybrani ludzie. Dawniej — opowiadają w niektórych stronach Polski — można ją było częściej zobaczyć[21]), a chwilami nawet poufalić się z nią[22]), obecnie rzadko ukazuje się oczom śmiertelników. Przedostaje się ona szybko z miejsca na miejsce, płynąc w powietrzu tuż nad ziemią[23]), towarzyszy jej zwykle — ponury „Wicher".

Leci — leci, skrzydeł niema,
Siada — siada, zada niema —

mówią w Krakowskiem[24]).

Aby zbytnio nie przerazić swej ofiary, powodowana litością, lub obawą przemienia się Śmierć w rozmaite postacie jak naprzykład: białej gęsi, wrony, księdza, żyda, doktora, żebraczki, zakonicy, mglistego światełka, słupa, kamiennej figurki Matki Boskiej[25]) itp. Z tych samych powodów rozmaite zwierzęta przepowiadają w pewnych chwilach przyjście Śmierci, zwierzętami tymi są zazwyczaj: koń[26]), mysz, kukułka[27]), sowa[28]), kura[29]), ropucha, wąż[30]), bydło[31]), pies[32]) etc.[33]).

Z pomiędzy wszystkich stworzeń pies widzi najlepiej Śmierć. Zdala wietrzy on „Straszną panią" — która wskutek jego ujadania musi często omijać chatę, nie chcąc być zawczasu poznaną. To też wycie psa, zwłaszcza gdy spuści głowę, jest nieomylną oznaką, że gdzieś w pobliżu przebywa Śmierć. Ślad prastarego związku psa ze Śmiercią znajdujemy w popularnem zaklęciu: „Na psa urok", co oznacza właściwie odsyłanie „nieczystej choroby", (pojętej antropomorficznie) do psa, ponieważ ona nic złego zrobić mu nie może. Wogóle należy zaznaczyć, że pies we wszystkich prawie religjach posiada wyjątkowe stanowisko, jako zwierzę ściśle związane ze Śmiercią, oraz ze światem zmarłych.

Tuż obok psa „Koń Śmierci", zajmuje w naszych opowieściach ludowych niepoślednie miejsce, posiadał demoniczne stanowisko w starożytnych religjach — mnóstwo analogicznych szczegołów spostrzedz możemy również w gminnej wierze polskiego wieśniaka. Koń podobnie do psa „czuje" Śmierć — znajduje grób swego pana, poległego na wojnie, zabity z rycerzem staje się wraz z nim — „Upiorem"[34]).

Przemiany jego charakteru podlegają tej samej ewolucji co na Zachodzie. „Jak ogień ze znaku boskości przeszedł do bóstw pogańskich zaklętych z czasem w demony — djabły" i stał się godłem kaźni i potępienia, tak samo koń, ulegając losowi innych bóstw pogańskich, jął służyć djabłu, całą, swoją postacią lub nawet tylko tententem swych kopyt.

Oprócz zwierząt — reminiscencji zooteizmu[35]) cały świat roślin dla różnorakich własności — świętych — był jużto symbolem śmierci, jużto oznaczał wrogie ludzkości potęgi. Imiona owych roślin — przedstawicieli śmierci — znajdujemy obecnie w niezwykle interesującej gałęzi medycyny ludowej, owa dziedzina animistycznego pojmowania natury — niestety niezbadana jeszcze

dokładnie — jest niewyczerpaną skarbnicą naukowych poszukiwań.

Do tego rodzaju roślin należy przedewszystkiem bez i mak[36]). Pierwszy był u Słowian krzewem poświęconym zmarłym jeszcze w przedhistorycznej epoce — drugi był uważany powszechnie od najdawniejszych czasów za symbol „Snu - Śmierci", zresztą ze Śmiercią wiąże się olbrzymia ilość wszelakiego rodzaju wrażeń, przysłów, praktyk i zabobonów ludowych[37]), wprawdzie nie są one jeszcze zupełnie uporządkowanym materjałem, w każdym razie stanowią już bardzo poważne źródło w interesującym ze wszech miar temacie.

„Tańce Śmierci" ów niesłychanie ciekawy rozdział historji kultury Zachodu zajmują w historji malarstwa polskiego nieoślednie miejsce, a pod względem swej wartości artystycznej nie ustępują wielu słynnym „Tańcom" zachodniej Europy.

Jeżeli w wiekach średnich uważano żywe słowo za środek najodpowiedniejszy do poruszania i przekonywania tłumu, skoro jeszcze druk nie był znany, a umiejętność czytania i pisania mniej rozpowszechniona — w Polsce, narodzie świeżo nawróconym, gdzie nauka Chrystusa stosunkowo do Zachodu przyjęła się znacznie później — kazania po kościołach i klasztorach musiały grać ogromną rolę w oddziaływaniu na serca i wyobraźnię ludu.

Kaznodzieja średniowieczny posługiwał się ustawicznie w swej nauce całym szeregiem rozmaitych przykładów (exempla), czerpiąc je z licznych dzieł teologicznych, z „fizjologusów", z historyi starożytnej, ze zbiorów przypowieści, z książek treści anegdotycznej, z duchownych romansów, oraz z mnóstwa popularnych bajek, zwłaszcza Ezopa. Dzieła takie jak: „Gesta Romanorum", „Disciplina clericalis", „Historja o siedmiu mędrcach", „Marchołt", „Promptuarium" Marcina Polaka i wielu innych służyły za niewyczerpane źródło porównań. Porównania te i bajki rozpowszechniały się tym sposobem bardzo szybko wśród szerokich warstw ludności polskiej i ugruntowały z czasem mnóstwo zwrotów i wyrażeń po dziś dzień używanych, które podobnie jak wiele obrzędów były tylko dostosowanym do ducha, języka i psychologji narodu importem z Zachodu i południa, importem tak dawnym, że od pierwotnych rysów prasłowiańskich trudno je dziś odróżnić[38]).

Nadto kazania spisywane do XV wieku po polsku, później zaś po łacinie, były pobudką równie jak na Zachodzie do komponowania bardzo wielkiej ilości djalogów, oczywiście treści religijnej, lub moralnej. Dużo podobnych utworów tłómaczono oprócz tego w tych czasach z łaciny, jakoteż z języka czeskiego, który w tej epoce był więcej do naszej mowy zbliżony jak obecnie[39]).

Z owej skarbnicy ascetyczno-teologicznej, wyrosłej na gruncie kazań, interesują nas przedewszystkiem wierszowe djalogi, w których osoba Śmierci odegrywa jakąkolwiek rolę.

Jednym z niezwykle cennych zabytków średniowiecznej Polskiej literatury jest „Djalog między Mistrzem a Śmiercią" (de Morte Prologus). Jest to niestety kopia zaginionego rękopisu i jako taka różni się zapewne od oryginału[40]). Śmierć występuje w „Djalogu" zupełnie jak w malowanych Tańcach Śmierci Zachodu, w postaci wstrętnej kobiety. W Djalogu tym, znanym i rozpowszechnionym jeszcze do dziś dnia pomiędzy naszym ludem, ukazuje się podobnie jak w wielu analogicznych utworach Francji, lub Niemiec (np. legenda o „Trzech Żywych i Trzech Umarłych"[41]) pobożny mnich imieniem Polikarp, spędzający czas na pokutach i rozmyślaniach, usilnie prosi Boga, by pozwolił mu za życia oglądać Śmierć[42]). Stwórca wysłuchał jego modlitwę i posyła Śmierć na ziemię. Gdy niszczycielka rodu ludzkiego objawiła się skromnemu zakonnikowi, przeraził się pustelnik tak dalece jej strasznym widokiem, że upadł na ziemię bez zmysłów i dopiero ocucony energicznymi słowami Śmierci, zaczął z nią rozmowę. Na pytania mnicha odpowiedziała ona, że urodziła się w chwili, kiedy Ewa zerwała jabłko z drzewa zakazanego; odtąd też karząc grzechy ludzkie nie szczędzi nikogo, żwłaszcza zaś srogo prześladuje bezbożników.

W innym znów utworze, a mianowicie w sztucznym djalogu pogrzebowym na cześć Kazimierza Sprawiedliwego, występuje Śmierć w szacie alegorycznej, — przejście z nadziei (za życia) w sferę chrześcijańskiej realizacji pragnień (po śmierci ciała) — jako mistyczne zaślubiny „Smutku" z „Weselem"[43])

Skoro już istniały djalogi (początku pisane, a później drukowane), czasem ozdabiane ręcznym rysunkiem, lub drzeworytem, wtedy zaczęto przedstawiać te utwory na scenie w formie pan-

tomin, objaśnianych przez uczone duchowieństwo. Wreszcie pantomina uwalnia się całkiem z więzów tekstu i przeradza się w dramatyczny djalog, grany u nas na scenie, zazwyczaj przez żaków szkolnych na rynkach i placach publicznych, lub po konwiktach[44]).

Działo się zatem w Polsce zupełnie to samo, co we Francji.

Nie możemy zapomnieć, że Kościół nie mógł odrazu usunąć wszystkich uroczystości pogańskich, lecz przemieniał je stopniowo w chrześcijańskie święta i redukował do najważniejszych dat w rzymskim kalendarzu. Pomimo to niejeden z prastarych szczegółów słowiańskiego kultu, wszedł do ceremonji kościelnych, inne zaś spadły do podrzędnej roli pospolitych gier i zabaw.

Naukowe badania tych ludowych obchodów jest ogromnie utrudnione, ponieważ Kościół zmienił przeważnie z gruntu ich treść i nazwę, a nadto w końcu XV i XVI wieku poganizm renesansu naniósł mnóstwo imion bogów i starożytnych uroczystości, które pomieszał z rodzimą słowiańską mitologją.

(D. c. n.)

STANISŁAW MAYKOWSKI

KOPICA.

W błękitne, letnie rano
Niczego tak nie lubię,
Jak brodzić we wygrzanym
Kopicy wonnej czubie.

O jazdy z góry na dół!
O suchy śmiechu siana!
O duszo moja, w lecie
Po uszy zakochana!

Umawiam się ze słońcem:
„Wiesz co? Ty bądź na dole,
A ja się na twe miejsce
Po sianie wygramolę."

A słońce mruga okiem,
Schowanem w żółtej rzęsie
I niby to, że dobrze,
A z śmiechu aż się trzęsie.

I znowu biorę patyk,
By zagrać — tyku, tyku
Wesołą, jak ma dusza,
Melodję na patyku.

A potem mi południe
Swem złotem oczy skleja
I sam już dobrze niewiem,
Czym to jest ja, czy nie ja.

I nie wiem, czy naprawdę
Kopicę w taniec bierze
Jej długi cień błękitny,
Czy snem są ci tancerze.

RÓŻA CZEKAŃSKA-HEYMANOWA

ANTROPOS

Już świt na moje mroczne okno
kładzie swą bladą dłoń
i cicho, cicho puka doń.
A szyba za okienną kratą
staje się zwolna popielatą,
potem modrzeje w bławat siny,
to się zrumieni w blady pons...
Dzień pierwszą siność brzasku strząsł
I wnet słoneczną strzałę ciśnie. . . . .
Wnet błyśnie . . . .
! Błysło! . . . .
w rozchwiei drżeń
pierzchnął ostatni nocy cień,
i dnia nowego narodziny
już dokonane;
Na kolana, —
na nice paść mi w kornej dzięce
i zbożnym gestem podnieść ręce!
O słońce, iżeś jako ziarno
nieskończonego dni różańca
znów się wsunęło między palce
starego Czasu, co odmawia
przed Bogiem wieczną swą koronkę;
iżeś nad naszą ziemią czarną
znów od wschodniego wzeszło krańca,

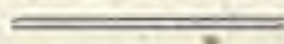
aby przyświecać naszej walce
o jasne szczęście, — chwała Tobie!
Bez Ciebie my w nicości grobie,
w niebytu głębiach niepojętych
spaliby wiecznym, gnuśnym snem,
a wszak Byt — dobrem, — Niebyt — złem!
O słońce, złote, wielkie, święte,
życia krynico i uśmiechu, —
ja, pełna ludzkich win i grzechu,
ja podły robak, pyłu proch,
przed majestatem Twym w zachwycie
padam, i z głębi serca szloch
pragnie mą radość przed Cię wznieść!
Evoe, słońce, słońce życie,
Tyś Bogiem, boską niosęć cześć!...
. . . .
Powstaję z kolan zwolna, zwolna,
hen za oknami ścieżka polna
przeciąga w oddal bałamutną
swe wązkie wydłużone płótno . . . .
Zielone futro oziminy
ściele się pod horyzont siny
pod słońca grzejną pieszczotą,
pod słońca pracowną robotą.
Ej, napracujesz ty się, słonko,
nad polem tem i nad tą łąką!
Nim kłos wystrzeli i wyschnie trawa,
toć praca ci, a nie zabawa.
Zaprzęgli my twe złote tryby,
byś nam złociło szare skiby. . . .
. . . .
Więc tak? więc tak? . . . .
O słońce, twój promienny szlak,
co się po niebie codnia znaczy,
PRACUJE dla nas, dla oraczy?
Więc SŁUŻYĆ nam przychodzi codnia
gorąca blasków twych pochodnia?
Więc sługąś naszym, a nie panem?

Pod twem spojrzeniem, nam nadanem, —
nam, ludziom, królom naszej ziemi,
kiełkuje ziarno, co w niej drzemie,
i życie, co się z ciebie budzi,
dla nas jest, — słyszysz, — dla nas, ludzi!
Jam Pan jedyny tego globu —
kołyski mej i mego grobu,
wszystko nad ziemią i na ziemi
SŁUŻYĆ mi ma siłami swemi!

. . . .

. . . .

Prostuję się, — ja, król, — ja CZŁOWIEK,
by słońcu w oczy spojrzeć śmiało. . . . . .
. . . . . O, słońce, — czemuś tak spojrzało?
Czyś nagłym gniewem zapałało?
Czemu w mem sercu niecisz trwogę? . . . .
. . . . Oto ci spojrzeć w twarz nie mogę,
ni nawet zwartych podnieść powiek!
Ja, — król? . . . . .
Ja, — nędzarz-człowiek. . . . .



STEFAN KOŁACZKOWSKI

TRAGICZNOŚĆ KONCEPCJI ŻYCIA WYSPIAŃSKIEGO

Trzeba żywiołowo odczuwać moc i urok życia, trzeba instynktownie prosperowania jego wartości się dopominać, i również instynktownie przeciw zatraceniu wartości życiowych się buntować, by wszystko, co ku zagładzie zmierza, wydało się jakąś nadnaturalną, obcą, przekorną, naopak działającą tendencją.

Dlatego tragikiem nie może być nigdy w mrocznej negacji życia pogrążony asceta. Tylko żywe i wielkie umiłowanie wartości życia może zmusić do bohaterstwa ofiary, do przyjęcia jej tragizmu. Ale i odwrotnie, nikt tak niszczącej siły życia nie odczuwa głęboko, jak ten, którego instynkt życiowy nie został stępiony, lub wynaturzony. Najżywiej żyjący, najgłębiej negację życia odczuwa. Kto w Wyspiańskim widzi tylko mrocznego ofiarnika, mistyka albo odwrotnie wyczuwa w nim tylko „wolę mocy", ten nigdy nie zrozumie przeciwieństw kryjących się w jego życiu, a tem samem tragicznego odczuwania życia. Takie odczuwanie życia jest właśnie możliwe u tego tylko, co moc życia i moc śmierci znał zarówno.

Tragizm poety pojmie tylko ten, *kto nie przysłania przeciwieństw kryjących się w jego życiu, jego świadomości.*

Do tragicznego ujęcia świata dochodzi się poprzez własne życie. Poprzez przeciwieństwa i sprzeczności własnej doli doszedł, sądzę, do tragizmu i Wyspiański. We wczesnym wierszu z 1888 r. pełnym uroku prostoty i szczerości młodzieńczej znajdujemy takie marzenie o swej przyszłości:

„Żem był z tych w gronie
duchów — co zaród śmierci w łonie
noszą — ich czoła w cierniowej koronie,
co jedną pracą, ciągłym poświęceniem
przez życie świecą krótko, gasną prędko“.
(fragmenty str. 8)

Myślę, iż jedynym głębokim tajnym źródłem — a z pewnością już ogniskiem tragicznego widzenia świata przez Wyspiańskiego było poczucie swego posłannictwa.

Bardzo piękny i bardzo mądry urywek charakterystyki poety podał nam Lack[1]); mówi tam, iż każda faza rozwoju Wyspiańskiego wydaje się zamkniętą całością, że nie przygotowywał się do niczego specjalnie, pracował, jak mu się podobało, a to, co mogło się wydać pracą niepotrzebną, właśnie się akurat przydawało i okazywało się wtedy nietylko czemś mu przydatnym, ale koniecznym. Lack roztacza przed nami jakiś idealny obraz harmonji rozwoju, w którym rzeczy przypadkowe, „spotkane“ okazują się później koniecznemi. Cokolwiekby w tym idealnym skrócie charakterystyki było przesady budzącej sceptyczne zastrzeżenia, nie narusza to faktu, iż ogólnie biorąc było to prawdą, i nie przez przypadek z tym zewnętrznym widzeniem poety przez Lacka, harmonizuje wewnętrzne widzenie siebie przez samego poetę. Bo niewątpliwie to widzenie siebie z punktu widzenia konieczności losu, jakim przepoił Hamleta, nosi charakter wybitnie subjektywny. Hamlet rosnąc duchem dochodzi do tego, co Hebbel nazwał szczytem doskonałości, poczucia wszystkiego w sobie jako koniecznego. To jest myśl Wyspiańskiego, subjektywnie zabarwiająca i interpretująca Hamleta, pokrywająca się z poczuciem swego posłannictwa, wprost nierozdzielna z tym stałym uczuciem życia, obcowania ze swym przeznaczeniem. Wyspiański żył poczuciem swego posłannictwa, a wraz ze stwierdzeniem go w czynie twórczym, nabierało ono charakteru coraz objektywniejszej prawdy. Wyspiański wierzył w przeznaczenie, a w przeznaczeniu wszystko jest konieczne. A w życiu jego było przeciwieństwo niczem niezgładzone. Poczucie mocy ducha, pełni i ogromu życia, wola czynu potęgi i — zwisająca

---

[1]) „Pamiętnik literacki“ 1908 r.

nad tem, jak chmura brzemienna koniecznością, groźba przedwczesnego zatracenia i, bardziej niż wszystko nieomylna, twarda bezwzględna męka. Te dwa przeciwieństwa w łonie życia poety, który coraz bardziej przyzwyczajał się patrzeć na siebie sub specie posłannictwa i konieczności, zrodzić mogło tylko myśl jedną. A ta myśl przytem raz wraz wynurza się u któregoś z poetów — tak jest prawdy życia ich bliską. Myślą, co w całość powiązała przeciwieństwa, co znowu nadała piętno konieczności, było to iż męka i ból, groza zagłady — to nieroździelny atrybut i może integralna cząstka posłannictwa. „Toć króle wszyscy takie klątwy noszą" (powiada poeta w „Powrocie Odysa"). A w „Skałce" mamy taką myśl: „A czyje duchy chcesz ostawić czyste, tych wskaż twą ręką przez miecze ogniste, by w nich ostawić wieszcze pokolenie". To zidentyfikowanie przeciwieństw w jedności tragicznego przeznaczenia, które czuł nad sobą, doszło wraz z rozwojem do absolutnej krystalizacji w ostatnich latach twórczości. Niemasz głębszego i bardziej dobitnego weń wyrazu niż wiersz poczynający się od słów: „Wesoły jestem wesoły"...

Trjumf i śmierć, chwała czynu — i bezsilny zewłok, jakby obraz męki przez którą czyn był dokonany, to dla duszy czującej tę tragiczną jedność tych spraw w przeznaczeniu, jest czemś tak nierozdzielnie związanym, że sama nie wie w którym z tych przeciwieństw leży więcej z istoty przeznaczenia, które jest nim:

„Ach który jestem żywy,
Czy ten co leci wzwyż,
Czy ten co zmarł szczęśliwy
Ściskając w dłoni krzyż?

Czy ten, co skrzydeł loty
Przez żywot miał związane,
Czy ten, co ściska groty
O krzemień gwiazd krzesane?

Nie umie wybrać, rozstrzygnąć tego dusza, bo czuje to w głębi jako współkonieczne w przeznaczeniu tragicznem, którego rozum nie pojmie, nie rozwikła.

Tak pojąć swe przeznaczenie, znaczyło wogóle przeznaczenie pojąć jako siłę tragiczną, na nie odrzucić, w niem ujrzeć swe przeciwieństwo, źródło rozłamu własnego życia, los swój ujrzeć

jako przejaw tego ogólnego prawa. Wszystko, przeciwko czemu mogła się buntować wola życia, jego pełni, pojął jako leżące w przeznaczeniu, uczuł iż „choć się dusza męce żali, pójść musisz, przyjąć ciężar swój[1]) „bowiem nie wolno jemu, człowiekowi nie podjąć tego, co mu nie przeznaczono".[2]) Gdy czuł, „że władza zwie się męka" — bohatersko i królewsko władczy stosunek do życia przekształcał się w bohatersko ofiarniczy. Czyn równoznacznym stawał się z ofiarą. Bohaterstwo ducha wznosiło się ku ascezie i ekstazie ofiary: „Śmierć moja mnie wesele".[3]) „O sławo, idziesz ku mnie, chyża, w mej klątwie ty poczęta" — Śpieważ to Wanda, czy poeta dla którego sława, klątwa i posłannictwo jest czemś jednem, nieroździelnem?

Zawsze śmierć, męka, choć modli się do niej biskup w „Skałce", jest tylko atrybutem czynu, drogą ku niemu, która się nie da uniknąć, i nie rozumie tragizmu, i takiego jej wyboru śmierci czy ofiary, kto prawi o chorobliwym rozmiłowaniu poety w mrocznych tematach. Wybór śmierci, ofiara, jest tylko „śmiercią żywych" jak mówi Konrad, nie zaś szukaniem nicości. Konrad wie, co ma czynić: „Mam spełnić przeznaczenie ich i moje" (rozmowa z maską 10). Śmierć dlań to zarazem coś przypadkowego i koniecznego. *Konrad:* „Więc śmierć moja skoro możliwa na każdej innej drodze przezemnie nie wybranej i nie upatrzonej — więc, więc... tamte wypadki są przypadkami i są przypadkowe i będą przypadkowe".

Maska 10: I będą przypadkowe? Mówisz, jako o pewności. Jako o rzeczach pewnych i niezawodnych?

Konrad: Niezawodnych i przypadkowych.

Maska 10:?

Przypadkową jest śmierć, którą „przynosi każde działanie" ze względu na jej stosunek do dzieła, który nie jest istotowy, t. j. w jego istocie nie leży śmierć, Konrad sam jej nie wybiera. Ale konieczność jej leży poza nim. Wybiera ją, jak się wybiera konieczność zewnętrzną „przypadkową" z czymś innym związaną. Maska 10-a, jak niektórzy krytycy, nie może tego pojąć i mówi

---

[1]) „Skałka".
[2]) Stud. o Hamlecie.
[3]) Legenda red II-ga.

do Konrada, iż myśl wiedzie go „Do śmierci“. „Nie — do wyzwolin“ — odpowiada jej Konrad. „Śmierć żywych“ jest jeno „duszy ofiarą“ ku odnalezieniu tego, co jest poza nią, gdy jest „konieczną i przypadkową“. Gdy Rapsod mówi do biskupa: „Chcę pójść tam, kędy byłeś ty, bym w oczy ujrzał śmierć, jak ty bez strachu, mocą ducha“ — to idzie przez nią ku nowemu żywotowi. Imperatywem dla ducha jest Bolesławowa walka ze śmiercią, a jeśli dusza biskupa „tęskni ku męczarni“, to tylko dlatego, że z ust śmierci usłyszał taki wyrok: „jeśli krokiem ustąpisz wstecz — twoja się nie spełni rzecz“. Śmierć jest konieczna — bo taki fatalizm zwisa nad bohaterami, taki już świat dla niego, — przypadkowa. Dlatego i dla wszystkich bohaterów Wyspiańskiego, śmierć jest tragiczną. Wyspiański — to ten poeta czasów Bolesława i Biskupa, który zdaje się stać raz po stronie Bolesława, raz Biskupa — bo po stronie żadnego z bohaterów wyłącznie nie stoi, rozumie i przeżywa oba stanowiska: Walka o życie i ofiara są jednako mu bliskie. Apollo — Chrystus jest jego Bogiem. Dlatego też ofiara jest w dziełach czemś tragicznym, że nie jest ona tylko chrześcijańskim doskonałym radowaniem się w Bogu, a tętni w niej pragnienie wartości życiowych — choćby one — „przypadkowo — koniecznie“ leżały po drugiej stronie życia ofiarnika. Stąd tragiczna efemeryczność radości ofiary w śpiewie Wandy.

Stosunek do tragicznego przeznaczenia nie był zawsze zgodą nań, bywa on również walką, ale i ten stosunek mieścił tragizm. Bohaterski stosunek do świata, przy tragicznem pojmowaniu swego przeznaczenia, który tragicznem świat cały zabarwiał, musiał być z natury rzeczy tragicznym. Ale nawet wtedy, gdy groza przeznaczenia znikała z przed oczu, stosunek do świata, którego imperatywem był czyn — bohaterstwo — (czy był on postawą własną, czy „żądaną“ jako jedynie godną, od ludzi, i w ich czynach widzianą) — był już przez to tragicznym, że bohaterskim. Bohaterstwo, rodzi się bowiem z poczucia nadmiaru sił, jest sięganiem po to, co siły ludzkie przerasta, mieści samo w sobie zaród zguby bohatera. Dr. Józef Kretz, podnosząc fakt, iż po Słowackim Wyspiański na nowo podjął motyw bohaterstwa, bardzo trafnie scharakteryzował tragizm bohaterstwa wogóle: Bohater stoi w bezpośrednim związku z Losem. Ale bohater jest zarazem człowiekiem, więc go też los pokruszyć kiedyś musi, jako naczy-

nie zbyt wątłe. W bohaterze walczy zawsze człowiek z losem. I zawsze nad nim unosi się śmierć. Niema bohaterstwa wesołego. Cień śmierci zasępia lica bohatera. A nadto wola bohatera staje się jego niewolą, losem, fatum, klątwą. Bohater musi; przestaje chcieć. I nie ma radości czynu, bo nic mu do woli, nic mu do syta. Czyn jego nie jest czynem, za czynem swoim wciąż goni. I w tem tkwi dalsza bohaterów tragiedja, że potężnym ramieniem sięgają po wieczność, a udziałem ich znikomość, tylko ludzkość... A trzecie klątwa, że idą poprzez zbrodnie poprzez człowieka, krew, życie i śmierć dla człowieka. Jest w nim bowiem moc, co ich człowieczeństwo przerasta. Jest w nich *Sumienie i Los*, co nie zna człowieka ni sumienia, a jest koniecznością. I to jest ich walka z losem, ich męka, zasęp i zaduma.[1])

Jak z bohaterstwem podobnie rzecz się ma i z twórczością, która była najistotniejszą formą zetknięcia się z życiem. Piętno tragizmu nadawał twórczości już tragizm posłannictwa. Ale ten już tylko wzmagał to, co jest w samej twórczości tragicznego. Słusznie stwierdza Kretz (l. c). Twórczość... w istocie swojej, jako manifestacja woli jest pojęciem dramatycznym i tragicznym: rozwijać się musi, a rozwija się przez walkę t. zn. przez ustawiczne czynienie, które jest rezultatem nieustannego mocowania się z Potęgą przeciwną, wrogą, więc najogólniej z Śmiercią, Materją, Martwotą, a w dalszej konsekwencji nawet z Bytem ziemskim. Twórczość jest Męką ducha... prawdziwie żywotna twórczość polega na ciągłym wyzwoleniu się. A dla Wyspiańskiego, jak to zresztą dalej Kretz zaznacza, sztuka była czemś martwym. Nie tylko posłannictwo, i twórczość była czymś tragicznym, była tym, „trudem co zabijał“ i który tylko bohaterską wolą podejmował, ale sam objekt tej twórczości, sztuka, był pojęciem dla Wyspiańskiego tragicznem, Sztuka – to punkt kulminacyjny życia — jego najwyższa forma, ale i zaprzeczenie tego, co jest jego istotą — rozwoju. Jest czymś skończonym i martwym „szczytem jest i kresem“. Tragicznym dla Wyspiańskiego wreszcie było w sztuce to, że była ona dlań jedyną formą czynu, a to była dla czynu właśnie forma nieistotna. Słowem sztuka to, jakby

[1]) Dr. Józef. Kretz: „Akropolis“ jako dramat świadomości narodowej. Krosno 1910 r.

ognisko tych tragicznych elementów: klątwy — posłannictwa, niewspółmierności woli czynu narodowego i środków ku temu, niewspółmierności rozwoju — twórczości i martwoty, niewspółmierności nadmiaru trudu i znikomości osiągniętych wartości. Była mu niby pojednaniem dla tragizmu przeznaczenia własnego życia, ale to pojednanie samo kryło rozłam tragiczny. Stąd te ciągłe akcenty tragicznej znikomości dzieła, efemeryczności trjumfu i chwały, spotykane w jego dziełach. Zawsze to jeno dlań chwila: „Na jedną chwilę sięgnę dusz i duchom walkę stoczę“ — mówi wcielenie pieśni — Rapsod; „chwilę jeno w górnym szczycie“ śpiewają rusałki okręgu Piastów; „poznasz iż trud twój i oręż daremny“ — mówi Anioł Jakóbowi w „Akropolis“. To samo tragiczne wszędzie przeświadczenie, znikomości zwycięstwa, władzy, mocy wobec trwałego trjumfu zagłady. Dlatego też często przedstawienia potęgi, zwycięstwa jako *kłamu*, wszystkie wyrzeczenia bohaterów mają ten sam jedyny subjektywny ton tragizmu — znikomości: „Zwycięstwo gram, a słowa moje kłamią“ – mówi Marja w Warszawiance; „chcę widzieć, jako moc swą *łżesz* i chcę cię głosić w śpiewie“ — mówi Rapsod Bolesławowi. „Twe władze za ubogie. Potęgę twoją skłamiesz“ przepowiada Jakóbowi anioł.

Jaki stosunek do własnego życia — taka jego koncepcja. Przedmiotowe określenie procesu życia, jakie dać może biologja, jest zawsze dla nas tylko sztuczną abstrakcją... W wyobrażenie o życiu wkładamy nasze kategorje, sens nadawany mu ze względu na nasze wartości, naszą postawę moralną i reakcję uczuciową na nie. Oczywiście tak jest i w koncepcjach życia Wyspiańskiego. Dominuje nad innemi pojmowanie życia, jako walki. Koncepcja to jakby zrodzona z twórczego, pełnego zmagań stosunku do życia. Walka jako treść życia, walka nieprzemijająca, nie wiodąca ku żadnej przystani, gdzie jest jej kres, jest tragiczną: bowiem wskazuje na jakąś zaporę w łonie samego życia, którą ono ustawicznie musi zwalczać i ustawicznie ją tworzy. U Wyspiańskiego nad walką zwisa tragiczny mus przeznaczenia, walka jest jakby sama sobie celem. Wszędzie ilekroć tę walkę przedstawia, akcentowaniem nieskończoności wysiłków, znikomości zdobyczy tragizm jej pogłębia. Gdy w stosunku do innych koncepcji życia wiara w palingenezę odgrywa rolę pojednania i złagodzenia tragizmu, w tej koncepcji tylko nieskończoność tej walki podnosi,

ukazuje ją w przestrzeni wieków — w łańcuchu żywotów: „Nowe rozpoczniem życie — nowa czeka-ć praca. Życie nowe, wznawiane, życie wielokrotne“. (Śpiewają Syreny Odyssowi „Powrót Odyssa“ § 102), a anioł zapowiada Jakóbowi: „Przez wieki pójdziesz walczący“ (Akropolis). Tragizm życia jako bezustannej walki zabarwia ponuro poczucie klątwy, że każdy czyn jest obosieczny, jest grzechem i cnotą. Każda więc walka, każdy czyn jest winą tragiczną. Z tą myślą spotykamy się wciąż u Wyspiańskiego. W „Meleagrze“, „Akropolis“, „Hamlecie“, „Odyssie“ i innych. Jak Jakóbowi Anioł, tak Odyssowi Syreny przypominają tragiczną dwoistość czynu: „Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez swoje czyny“.

„Spójrz w świat, we świata kształt, a ujrzysz swoje winy“ (Powrót Odyssa § 103). Bohater Wyspiańskiego tragiczniejszym jest niżli Wotan z Wagnerowskiej „Walkirji“ — bowiem klątwą jego nie tylko to, że w każdym czynie ze wstrętem widzi tylko siebie — a to, do czego tęskni — tego nie ujrzy nigdy: Bohater Wyspiańskiego widzi w swych czynach znikomość trjumfu i zespolenia z grzechem, albo grzech tylko. (Bolesław i Biskup stanowią najlepszy przykład).

Sam biologiczny proces życia, jako taki, pojmuje Wyspiański par excellence tragicznie. Już w jednym z najwcześniejszych utworów, „Meleagrze“ mamy ten pogląd: „Życie tak samo jest, jak ogień, który zżera tej głowni wszystkie soki i miąższ po kawale; pali nas, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą“ (s. 57). Życie więc bez względu na to, co jest jego treścią, jest samo w sobie tragiczne, życie jest śmiercią, karmi się własnym spaleniem, jest procesem nieustannego zbliżania się ku śmierci, która nie z zewnątrz, a w nim samym leży: „każda chwila przynosi jakieś skonanie“ (l. c.). To jest u Wyspiańskiego nieodmienną formułą życia jako procesu; analogiczną znajdujemy w „Wyzwoleniu“: Konrad bierze z rąk Hestji pochodnię, ona jest tą żywiołową siłą, „którą posiada dusza Wolna“. Jako symbol życia przeciwstawia ją czarowi grobów. Lecz ten symbol życia wyobraża tą samą jego tragiczną obosieczność:

„Pochodnia — ogień, światło, żar
Świeci i razem spala
I ciepła razem niesie dar,

I pożarami w gruz obala.
Rozjaśnia, ale niszczy razem,
Ogniem żyjącym zabić zdolna".

(Str. 152).

Jak w „Meleagrze" tak i tutaj tragicznie obosieczną jest zdobycz sięgających po życie:

„Każde włókno z osobna dowiaduje się o swem istnieniu i ginie, zżarte gorącem jadu płomiennego" (Meleager s. 58).

„W niewiadomości człowiek żyje,
W niewiadomości błogosławion,
Płomień ten boski kto odkryje,
Potępion może być lub zbawion".

(Wyzwolenie s. 153).

Im intensywniejsze życie, im bardziej zbliżone ku swej istocie, tym pełniej wyraża się przezeń tragiczne jego prawo, wreszcie tragizm staje się jedyną jego treścią. Prócz tragizmu niemasz już innego wykładnika życia posłanników, „świecących w długie narodowe noce":

„ogniem się własnym spala — świeci!
to są te gwiazdy, co spadają
w noc. Patrzycie w nie: — znikają".

(l. c. 153)

To jest już inne, odmienne od tego, o którym wyżej mówiliśmy, tragiczne ujęcie posłannictwa.

Zaznaczyliśmy powyżej, że uogólnienie tragizmu własnego żywota, odrzucenie tragizmu na przeznaczenie i ujrzenie w nim tej fatalnej tragicznej potęgi było źródłem tragicznego widzenia świata. Samo powiązanie tragizmu z przeznaczeniem wskazuje na metafizyczny charakter tragicznej koncepcji świata u Wyspiańskiego. Najwyraźniej przejawia się metafizyczno tragiczna koncepcja świata, czyniąca źródłem tragizmu Boga w „Bolesławie" i „Skałce", w Studjach o Hamlecie i „Powrocie Odyssa".

Tragizm przedstawia się tam, jako wiecznie czujna myśl Boga, co „rządzi sam" i kruszy tych, co po władzę jego sięgają i tych których „w swoje wprzągł koło i za swoje użył narzędzie": „Jest więc jeszcze wyżej inna siła — co światem rządzi i nie można zupełnie zaufać samemu sobie i wierze własnej w siebie" (Stud. o Haml. s. 12).

Podlegając pewnej konwencji, która przekształca amoralizm tragizmu, na sprawiedliwość wyższą, ludziom niepojętą, łączy tragizm z winą, czyni go karą Boga. Tragizm, którego prawem jest, iż właśnie to podlega zatraceniu, co najdoskonalszem, tak tym „wyższym“ porządkiem i „wyższą“ sprawiedliwością usiłuje tłumaczyć:

„*Nie ludzie rządzą światem*,
Chcesz czynić podobnym Bogu
Człowieka? Zbliżyć do Boga,
Miecz Sądu chwytasz do ręki,
Zjawia się oto *przestroga*:
Żar święty, co w tobie płonie,
Już całym spala się blaskiem,
Bogowie cię darzą oklaskiem
Lecz okręt twój w fali — zatonie...
Iżeś zaważył duszę,
Samegoć zwalę i zniszczę“!

(Stud. o Haml. s. 103)

Cios jest karą — zagładą, lub przestrogą — oczyszczeniem.

„Przestrogą tylko jest i z drogi mylnej zwraca,
Co było brudnych piór, duch je utraca
I na lot wyższy skrzydła swe roztacza,
Inaczej widząc to — co go otacza“.

(St. o Haml. s. 44)

Lecz nie zawsze ta metafizyczna interpretacja jest takim złagodzeniem tragizmu — Bóg, tak jak go rozumie Laokon i Odyss — to zła mściwa potęga, który karze za to zło, którego sam jest przyczyną. Bóg dochodzi do swych niepojętych celów poprzez człowieka, który dźwiga mękę ofiary, trud i grzech czynu; Bóg karze go za grzech czynu, którego dokonał, na który sam się porwał, a Bóg święci trjumf nieprzewidzianych przez człowieka osiągnięć. Taką koncepcję nasuwają losy Bolesława i Biskupa. Lecz to są metafizyczne nadbudowy tragicznego pojmowania świata i losu człowieka. Znajdujemy w dziełach Wyspiańskiego koncepcje często tragiczne, wprawdzie z wyraźnie wyczuwalnym tonem metafizycznym, lecz bez jakiegokolwiek łączenia z nim istoty metafizycznej. Tam przedstawia się tragizm, jako prawo wewnętrzne życia. Podkreślam: dla Wyspiańskiego tragizm nie jest czymś stałem odnajdywanym, jako pewien stosunek między

faktami, a immanentnym życiu, jak ono wiecznie żywym, wiecznie stającym się jego prawem. Jakimś prawem ciążenia ku zatraceniu, tym silniej w przepaść ciągnącym, im bliższym życie, wartość jego swego szczytu, przepychu, rozkwitu, potęgi: „kto u szczytu, wnet zaginie" bogowie cię darzą oklaskiem, lecz okręt twój w fali — zatonie" oto tego prawa najczystsza formuła. Jest on klątwą, nierozdzielnie wiążącą się z tym co najwyższe, ciosem który godzi w szczyty, nieuchronnym końcem tych, którzy „wnijdą w chwałę siły".[1]) Czem słowa Kory w „Nocy Listopadowej" i Klio — w „Akropolis" najjaśniejszem wyznaniem wiary w polingenezę, tem śpiew rusałek o Kręgu Piastów w „Skałce" i rozmowa aniołów w „Akropolis" dla tragicznej koncepcji życia — najdoskonalszym, najpełniejszym jej wyrazem. Na zakończenie, (ze względu, iż znajduje się ona w utworze niedokończonym, mało znanym) jedną z tych krystalizacji przeświadczeń ducha, które najwymowniej na tragiczne widzenia świata przez poetę wskazuje. Jest to fragment z rozpoczętej tragiedji „Król Zygmunt August" mieści ona i ten element metafizyczny, na który wyżej jużeśmy wskazali.

„Chcecie ofiary, — żywej chcecie męki?
Niech ją wymierza Bóg, losów Świadomy,
Niech człowiek śmiałej nie przykłada ręki,
Bo jest we wszystkiem doczesnem znikomy.

Darmo z losem idziesz w boje;
Ludzkie kruche siły twoje,
Zmożesz siły, zmożesz znoje
Zmożesz wojny;
Zbrojny w wiarę, w męstwa zbroję;
Grom cię sięże w czas spokojny.

Jeśli ojcze pod twą strzechą
Cieszysz się dziatek pociechą

[1]) Przytaczam to wyrażenie umyślnie, gdyż nie znam w całej twórczości Wyspiańskiego innego, któreby równie pięknie i dobitnie oddawało to poczucie Sławy, blasku, jak *jeno cechy mocy,* nierozdzielnej z nią, jedynie jej właściwej — żadnego innego, któreby mieściło swoiste poczucie Wyspiańskiego, i Sława nie jest czemś zewnętrznym, przychodzącym do ludzi, ale czemś ku czemu „wschodzi się stopniami" własnym wysiłkiem i co jest jedynie *promieniowaniem* tej mocy, która wzeszła i która jest w niej, w niej samej.

I umiłowałeś one;
Wnet drżyj serce kochające,
Bo obaczysz je ginące
Na ofiarę.

Cieszysz się niewiasty wdziękiem,
Którą ku twej osłodzie
Czar ubrał uroków strojem,
Wnet drżyj lękiem,
Twojem szczęściem przelękniony,
Bo już losy miłość znają,
Zabierać wrychłe szukają.

Cieszysz się Sławą błyszczącą,
Krasisz w dumie.
Sięgasz ku Bogu w rozumie;
Wnet padasz zrównany w tłumie,
Sławę widzisz znikającą,
Iżeś kochał, miej to karą,
Iżeś wierzył, miej to próbą.
Iżeś mierzył, mierz ofiarą,
Żeś pożądał, padaj zgubą.
To jest królestwo twojej roli:
Nieszczęście łamie, szczęście boli.

STANISŁAW STRUMPH-WOJTKIEWICZ

KONDOTIERZY

PIEŚŃ X.

I tu — tobie trumno, — co zwolna przychodzisz —
Daję pęk bzu!

Walt Whitman.

a) Kiedy odejdą już — wirują ściany, meble,
i czarodziejsko dywan się kołysze,
i stąpa tak jakgdyby mijał szczeble,
uchodząc wzwyż, w samotność i zacisze.

Olbrzymi wspomnień płaszcz opływa sfałdowany
w odległość snów i poblask uczuć siny —
— kędy w miesiącu lśnią bielone ściany
dworów Polesia, Litwy, Ukrainy —

Bezcennem srebrem liści drży topola,
i mokre łzami gwiazd, pobiegły pola
w bezdzwięku mgły. A w chmarze głuchych kłosów
jakby na skrzypcach zagrał ktoś bez głosu.

Po rośnej łące ślad zabielił się od wioski,
Zaginął pośród drzew w milczącym borze —
— zaczekaj — — —
— zdejmę — mundur — marszałkowski —

(Niech nie śmie nikt przerywać mojej ciszy.
Cudowność młodych lat na starość wróżę.
W spełnienie dzieł — gdy alarm kto usłyszy —
— niech budzi sen: pozostał tam — w mundurze —)

b) Kiedy odejdą już pobladłe w dali chaty,
wonią północną młodą pierś rozmarzę,
i nagie ciało twe strojone w kwiaty,
kwitnące tobą, — dojrzę na konarze.

Przy grubej świtce pierś prężną i białą
położę w drżeniu bezwolny, szalony,
posłuszny ślepo temu, co pachniało
we mnie, gdym znowu odwiedził te strony.

Gdy świt rozewrze swe mleczne powieki
i błyśnie złoto-niebieską źrenicą,
moją, prawdziwą zostaniesz na wieki
i już nie będziesz senną tajemnicą.

Odchodzę. Usta daj. Nie mówić nic — nikomu.
Słuchaj? Zegary biją w mym pałacu
potężne, silne — jakby echa gromu
maszerujących kompanji na placu.

c) Idą szeregi pośpiesznie o świcie.
Słońce się iskrzy w bagnetów błękicie.
Idą na słońce jak na wroga, szosą.
Mundur marszałka w awangardzie niosą.

Grzmotem pochodu rozlega się droga,
tak, jakby jedna uderzała noga.
Drży kurz zroszony nisko nad polami.
Niosą mundury — puste — przed pułkami.

Mijając mundur, sztandary się kwiecą,
wyszyte ręką pieszczoną, kobiecą
i kurząc złotem haftowane kwiaty,
— dudnią bez końca po szosie armaty.
Grożąc lancami, strojonemi w szmatki,
konni tratują wśród żyta bławatki
i samochodów wąż ze stali — pędził w oddali
i pieśń pochodu —
— echo — przyniosło — ze wschodu — — —

d) Kiedy odejdą już — wirują pola, drogi,
i żyta łan, jak odmęt fal się chwieje,
i w świtce swej, przyjemnej i ubogiej,
kaskadą łez marszałek się rozśmieje.

Jakby w wypukłem szkle, zobaczy w tem odbiciu:
— malutką postać swą, co śpi w fotelu —
— i będzie śpiesznie szedł przez długie życie
do chwili — którą kończył — jak do celu —

— o — chwili zmienny śnie!

Przez kwietne łąk sztandary
odejdzie szukać znów wspomnienia siłą,
a — w oćmie lat — zmęczony, siwy, stary,
zapomni — — co się śniło —
— i — co było —

JERZY BRZĘCZKOWSKI.

PAPIEROWE OKRĘCIKI.

(Z cyklu „Latarnia").

Nigdy Ciebie nie minę i nigdy się za Tobą nie obejrzę. Poniosę Cię zawsze przed sobą na ostrzu mego najdalszego spojrzenia.

Boś Ty moją ostatnią Dalą.

Ale czasami stawiam między mną a Tobą maleńkie zwierciadło w kryształowej oprawie: — wtedy widzę swoją twarz odbitą *w odwrotnym kierunku* i myślę, że już wracam.

To moja chwila spoczynku.

Patrzę długo i zapytuję odbicia: — jaką Ty byłaś zblizka?

I widzę zmęczone, chwilą spoczynku ściemnione źrenice —

Stąd wiem, że możesz być *Chwilą Spoczynku.*

Natenczas odrzucam co rychlej lustro i idę dalej...

* * *

Kamienny wybrukowany szerokiemi białemi płytami plac, przecięty wązkim kanałem o wyślizganych stokach z czerwonego granitu.

Woda o zmierzchu w kanale fioletowa, kamienie łyskliwosine.

Nocą czarna szyja kanału wydłuża się w przepaść i wdrąża w ciemń.

Tam, gdzie krąg latarni żółtą ruchliwą maską kładzie się na bury wilgotny zator, staję co noc i puszczam białe papierowe okręciki na czarną wodę. Giną natychmiast *w nocy,* lecz ja wiem, że do Ciebie dochodzą, bo Ty jesteś właśnie tam, gdzie się ginie.

To są moje listy do Ciebie.

Od Ciebie listów nie otrzymuję, chociaż cały swój zarobek oddaję listonoszom.

Biorą i kiwają siwemi brwiami. Oni wiedzą o wszystkiem.

* * *

Od wczoraj nie mogę już puszczać okrętów.

Siedzę w więzieniu. Zauważyłem to, gdy chciałem wyjść o zmierzchu nad fioletowy kanał z białym arkuszem papieru.

Ale przedtem minęło dużo, tak dużo dni... I nie wiem ile ich było.

Dnie się mierzą stratami, a noce nadzieją, lub snem o nadziei. A ja miałem jedną nadzieję — a snów... nie pamiętam mych snów...

I nic nie straciłem, bo przecież jeszcze nie miałem od Ciebie nic. Pozatym cóż można stracić? Tedy rożdzieliłem Czas cały na *wczoraj* i *jutro*. Wczoraj — to wszystko, co było. A jutro...

— Okręciki białe papierowe...

. . . .

Przymrużam oczy: —

— W błękitnym dzwonie Dali kołysze się rozhuśtane Serce czerwone —

I woła, woła mnie Dzwon —

Pójdę... zbyt umęczony jestem, by stanąć —

Woła – woła mnie Dzwon — —

Pójdę: — Ty możesz być Chwilą spoczynku...

. . . .

...Siwe brwi podniósł i lewem zielonem okiem zezował: —

— Pojutrze, panie! Duży list z zieloną ot, — taką marką!

— Ja nie wiem, czem jest „Pojutrze“? Znam *wczoraj* i *jutro* —

— Dobrze, przyniosę jutro, lub wczoraj.

Siwemi brwiami kiwnął, szparką zielonych oczu, ostrzejszą od błysku noża, ciął w twarz.

. . . .

...Dziesięć kroków ma pokój wszerz, piętnaście wzdłuż. Wypełniłem go sobą i mojem czekaniem po brzegi. A jednak był jeszcze ktoś, kto nie chciał ustąpić. I także czekał.

...Na jednej z czterech nagich, jak oczy, z których wszystkie sny przebudzenie starło, ścian — niewielki portret o ogromnie smutnej twarzy. Nie znam go. Zostawił to mój poprzednik, jak również swoją rozpacz, którą widzę błądzącą nocami z kąta w kąt. Kiedy ja wstaję, rozpacz obcego człowieka kładzie się na mojem łóżku. Nie możemy jednocześnie chodzić lub spać, bo by ściany spękały.

...Tak było jeszcze wczoraj przed więzieniem, gdy czekałem na *jutro*, — na list z zieloną marką.

. . . .

...A czasami patrzałem w lustro. To było wtedy, gdy przestawałem wyczuwać siebie i bałem się, że nie będzie już komu odczytać listu. (— Lub, że nie będę pewien, czy to ja go czytam —)

Istność ludzka sama w sobie nie poddaje się żadnemu określeniu i może być tylko ujętą, jako wypadkowa załamań w psychikach otaczających.

— Nikogo nie miałem oprócz lustra i portretu smutnego człowieka...

. . . .

Piętnaście kroków wzdłuż — dziesięć wszerz... i dwa bielma okien...

...Czekałem... czekałem... czekałem...

...*Jutra nie było wcale...*

. . . .

Zabiłem listonosza, zdaje się, wczoraj.

(Dziwił się sędzia, że o wszystkiem mówię „wczoraj", a ja niewiem jak można inaczej?)

Spotkałem go na trzęsących się schodach o piętro niżej od mojego mieszkania, gdy oddawał list bladej pani w żółtej peruce. Widziałem to ogromnie wyraźnie, bo na nich padało światło z jedynego okienka w klatce schodowej. List był bardzo biały, z dużą zieloną zagraniczną marką. Zaczaiłem się za beczką zgniłej kapusty (straszny odór!) i czekałem.

Wyczuł odrazu i chciał umknąć, ale schody skrzypiały i usłyszałem co myśli.

Nie powiedział mi nic, tylko pośpiesznie podał pierwszy list z brzegu. Wiedziałem, że to nie ten, chociaż nie wiedziałem jakim *ten* będzie.

Wtedy krzyknął przeraźliwie, ale już zdążyłem wbić mu w gardło (w to miejsce gdzie coś się rusza) ostry scyzoryk. Zachrapał, a krew bluznęła aż na brwi, któremi zawsze obiecywał. Wyjąłem scyzoryk i wbiłem jeszcze dwa razy w skroń, a potem podniosłem ciało — (bardzo był lekki) i wepchnąłem głową nadół do beczki z kapustą. . . .

. . . .

...Wczoraj znaleziono go. Sędzia czytał, że po pięciu dniach z powodu niemożliwego zaduchu postanowiono wyrzucić kapustę.

. . . .

...Wczoraj powiedziano mi, że prędko stąd wyjdę, lecz niewiem jak długo tu byłem, bo przecież nie chodziłem nad kanał? Zdaje się, że czasu wogóle nie było. Jeśli karą miał być mi *czas*, to uszło mi wszystko bezkarnie. Dobrze.

*
* *

Musi być gdzieś *tam* wiosna, bo skrzyżowany żelazny pręt w moim oknie zazieleniał wilgotnym nagrzybkiem. W księżycowe noce leży na żółtej podłodze jego fioletowy cień: — chodzę po nim jak po skrzyżowaniu moich i Twoich Dróg.

Znalazłem ich punkt przecięcia i myślę, że teraz Ciebie odnajdę.

Jestem gotów do drogi: kapelusz nacisnąłem głęboko na oczy, usiadłem w kucki w kącie. Czasu wciąż niema. Do kieszeni włożyłem oswojonego szczura. Chciałem mieć kogoś, komu byłoby tu dobrze, aby mnie nie było tak źle. Kwestja dobrego i złego przecież zależy od czyjegoś potwierdzenia. Gdyby człowiek nagle znalazł się zupełnie sam w kosmosie, wątpię czy takie pytanie mogłoby nawet powstać. Dlatego Adam tylko razem z Ewą mógł skosztować owocu Drzewa, a Bóg je zasadził po stworzeniu Adama. . .

...Pierwszy raz go ujrzałem nocą, gdy siedział jak kłąb zgęszczonego zmroku w punkcie przecięcia fioletowych linji na czworokątnej wystającej tafli posadzki. Gryzł mój suchar i wy-

wijał długim łysym ogonem. Zaprzyjaźniliśmy się bardzo. Ma zupełnie okrągłe fosforyczne oczy i białe podbrzusze.

* * *

...Szczur uciekł. Niewiem teraz czy mi jest dobrze, czy źle, nie mam żadnego sprawdzianu. Nie wiem właściwie, *komu* może być dobrze, lub źle?

Fatalne, że nie mam lustra!

. . . .

Rozkrzyżowałem ręce, aby poczuć obydwie ściany naraz. Chciałem znaleźć kąt, pod którym mógłbym siebie ująć. Obydwie ściany są płaskie. Nie mogę stworzyć kąta. Te drugie dwie także. Wszystkie cztery ściany tworzą *jedną* płaszczyznę. Właściwie nie może być ich cztery — Tu liczb niema. I niema kątów. I ja jestem płaski i zlewam się ze ścianami w jedną płaszczyznę szarą... szarą... szarą...

. . . .

...Komu tu może być dobrze? Wystającym poza płaszczyznę? — Ja nie wystaję...

...Zgubiłem lustro, a teraz nie znajdą mnie wszystkie lustra, jakie gdziekolwiek są!

. . . .

Cień od skrzyżowanych prętów przybliża się do mnie. Dzieje się to co wiosnę. Jest teraz zupełnie blizko. Wzdyma się i poszerza, wydłużając w bezkres. Przymrużam oczy i widzę wyraźnie: *mój kanał* — fioletowo czarny wśród błękitnawych płyt.

Gdybym poszedł wzdłuż...

Nie mogę. Teraz nie mogę. Teraz jestem wklęty w płaszczyznę ścian...

* * *

Przymrużam oczy: —

W kryształowym błękitnym Dzwonie Dali kołysze się
Serce czerwone —
— I bije w takt
jakichś uderzeń cichych —
— tik-tak
— tak
— w takt mojego szarego serca,
wkutego w płaszczyznę ścian.

To moje serce uderza o kamień płyt —
ciszej... ciszej...

. . . .

W kryształowym błękitnym dzwonie czerwone Serce ścichło.

* * *

Od chwili, gdy świat cały stał się płaszczyzną, przybliżają się i układają obok mnie wszystkie *momenty*. Tuż przy mnie, jak szara tafla wmurowana, umieścił się dzień wczorajszy, a poza nim te, co były przed nim.

Każda z tych tafli ma swój wytłoczony fresk, który czytam, jak hieroglif. Na *wczorajszej* ktoś leży głową nadół. Kto był rzeźbiarzem tych tafli — nie wiem. Radbym je wszystkie obejrzeć kolejno, lecz sam jestem wkuty w taflę dnia dzisiejszego. Jest jakaś szara smuga, niby linja o rozstrzępionych zarysach, między taflą moją, a tą najbliższą poza mną. Linji tej nie przekroczę. Smuga rozszerza się wciąż i dlatego coraz gorzej widzę, jak wygląda człowiek z głową nadół — — —

Mokry śnieg chlupał mi pod nogami, a tam, gdzie stąpiłem, rozkisał żółtą plamą. Obejrzałem się: — Pogmatwany labirynt żółtych śladów, jak tyfusowa wysypka, rozjadł białą płachtę więziennego podwórka. Podniosłem głowę: — na brunatnej ścianie chichotały najwyższe cegły. Wystająca z poza muru mokra gałąź jakiegoś drzewa błyszczała, jak obryzgana karminem...

W bramie garścią purpurowego miałkiego szkła uderzyło mię w oczy słońce

. . . .

Zakłacał poza mną zamek. Wiedzialem dobrze, skąd dźwięk pochodzi, ale nie byłem pewien, czy to ja go słyszę. Wyciągałem ostrożnie przed siebie ręce: — daleko — daleko, aż wyczułem końcami palców Dal. Wtedy wyszedłem z płaszczyzny, a za mną posunęła się tuż obok tylko jedna tafla, na której był człowiek z głową na dół...

. . . .

Oślepiająco biała ścieżka jakiegoś parku zamazana u wylotu siną plamą przydrożnych sosen. Droga, którą nikt jeszcze nie szedł. Ukląkłem i ucałowałem dziewicze, wonne chłodem i jo-

dłami, śniegowe usta Białej Drogi. Dziś jeszcze nie mam siły aby nią iść.

Gdzieś daleko na zachodzie więdło niebo jak stara pomarszczona pomarańczowa skórka.

. . . .

Białe narcyzy opadły z góry na czarną ławkę. Nastrzępiona mokra wrona usiadła z boku na poręczy i zezem patrzała w prawo. Nagle z krzykiem przerażenia rozwinęła skrzydła i czarnym zygzakiem przekreśliła ruchomą zasłonę białych narcyzów. Wtedy zrozumiałem, że spojrzała na mnie i, że na tej ławce siedziałem — czarny na białem tle.

Zobaczyłem siebie wyraźnie.

. . . .

... przekroczyłem zielonkawo-srebrne (— w księżycu —) chłodne szyny. Zadźwięczały, gdym stąpił. To głos Dali. Znam go. Dawniej lubiłem iść za tym głosem, stąpając po szynach, lecz wróciłem tam, skądem wyszedł. Ciebie *tam* nie było. Jesteś w innej Dali, albo wogóle poza Dalą. Zeszedłem z nasypu.

Pociąg czerwoną igłą wszywał się w Noc. Zawróciłem. Nie tędy mi droga.

Wszedłem znów w Miasto.

Białym lodozwałem o błękitnawych zrębach zagrodził mi drogę kościół. Leżał na linji mego posuwania się naprzód, więc wszedłem. W czarnej patoce zmroku pełgotała czerwona lampka jak zawieszony w bezkresie chlupoczący zgęstek krwi. Rozpłynął się purpurową plamą, gdym podszedł bliżej, zalewając marmurową wnękę. Czarny Chrystus miał wygięte bolesnym skurczem nogi, jakby Go Krzyż powstrzymał raz nazawsze w jakiejś nieskończonej Drodze i symbolem Przerwanego Szukania zawiesił.

Wyszedłem, wykrzywiając stopy, jak Chrystus na krzyżu.

. . . .

Pokraczne bryły kamienic — blado-sine od strony placów, a czarne od strony wązkich uliczek — tłoczyły się ku mnie. Z boków nieprzeniknioność pofałdowanych cieniami bram o wydętych wzgardliwie ryglach. Czasami zimny uśmiech wyzierającej na księżyc klamki. Pozamną strzał ulicy o pędzących do siebie pod ostrym kątem rozbryzgach żółtych latarni, tam —

gdzieś zakończony ostatnią fioletową iskrą. Było coraz trudniej mi iść i tak jakoś kamiennie ciasno. Tak nawet, że musiałem przymykać oczy. Teraz zacząłem wyczuwać bryłowatość własnego ciała i bryłowatość każdego momentu.

Tafla, na której był *Człowiek z głową na dół,* stawała się wielokątną i czułem ją za sobą całem ciałem. Czułem też każdy milimetr przestrzeni, jak gwiazdami i sześcianami opasywała mię coraz szczelniej. Bałem się spojrzeć w dal, by nie rostłuc spojrzenia o jakiś wystający kąt.

Nagle ciśnienie na czoło zelżało, a, gdy podniosłem jeszcze bardzo ciężkie powieki,— zobaczyłem duży rzut białej płaszczyzny. To był mój plac przed kanałem.

* *
*

...Zielonkawe od sadzi mroźnej (— jak polerowane czaszki —) wypuklizny bruku przekreślone na ukos wzdętą siną weną kanału...

Wiem. Tu byłem wczoraj. Co było między wczoraj, a dziś?... Jakaś tafla szarej płaszczyzny... Wróciłem do chwili, którą mi przecięła obca przemoc. Związałem w mocny supeł obydwa końce chwil, i w tym węźle ostatecznie namacałem siebie.

Ha! Ktoś chciał mi nakazać czekanie o parę lat dłużej! Wtarłem w płaszczyznę waszych ścian te lata. Nie czekałem.

. . . .

...Lecz znowu czekam... Czekanie jest *treścią* mojego życia, a życie tylko skorupą jajka, którą gdzieś zgubię na jakimś śmietniku. Wysiaduję ptaki o błękitnych dziobach Dali! Białym ptakiem *Czekanie* moje wyleci — i bijąc purpurowemi skrzydły o Noc — mleczną Drogę Szukania Ciebie wykreśli —

— Poza Noc — poza Dal — poza echo Dali — — — — Dałaś mi nieśmiertelność, a nawet nie wiem — ktoś Ty? Oto jest szczodrość królewska!

. . . .

Wygięta prężnym wzdechem biała arkada mostu. Tuż wystercza — wystrzępionemi szmatami cieni obrzeżony — oślizgły zator, z tańczącą żółtą maską latarni. A dalej — Woda, Woda Czarna, bulgocząca w lejach, pluszcząca o brzeg nieznany, pluszcząca o Noc — — —

— Taflę, którą wyniosłem z więziennych płaszczyzn, ostrożnie zdjąłem i postawiłem obok. Teraz wpatruję się w rysy *człowieka z głową nadół* i poznaję tego, co mię oszukał, że odda Twój list. Znów podniósł siwe brwi i mrugnął obiecująco. Schwyciłem oburącz taflę i cisnąłem w najgłębszy lej, lecz nagle wypłynęła, migocąc wilgotną powierzchnią w błyskach latarni. Rysy stawały się wyraziste i wypukłe, a trzymany w ręku list zalśnił zieloną zagraniczną marką. I znowu widziałem, że to nie ten, chociaż nie wiedziałem, jakim *ten* będzie.

Odwróciłem się w stronę przeciwną, a tafla bezszelestnie (jak w więzieniu) ułożyła mi się za plecami.

. . . .

...puszczam na wodę biały okręcik i nachylony patrzę, jak poza żółtym kręgiem latarni, utkwił białą drzazgą w ciemnem oku nocy.

Aż zamknęło się oko, a w niem — mój list.

JAN NEPOMUCEN MILLER

POEZJA ZNAKOWANIA

(Przestankowanie jako sztuka)

Nowoczesny system znakowania naogół, przynajmniej w intencji, niewiele się różni od systemu, przyjętego w starożytności i ustalonego ostatecznie przez Arystofanesa Bizantyjskiego w III w. przed N. Chr. Długa droga rozwojowa poprzez Arystotelesa, Arystofanesa, Nikanora, Alkuina, Nikolasa von Vylca, Manucjusza— doprowadziła do ustalenia kilku zasadniczych znaków przestankowych, opartych na zasadzie składniowej lub fizjologicznej (oddechowej, deklamacyjnej). Długotrwały ten rozwój wskazuje w każdym razie na dążność do zbogacenia i pomnożenia tych znaków, mających w ostatecznej konsekwencji w formie symbolu graficznego — uzupełnić, wycieniować i wysubtelnić możliwość ujęcia elementów językowych.

Znaki pisarskie pozwalają nam naogół ująć dokładniej gramatyczne i literackie właściwości słowa i zdań, ułatwiają zrozumienie myśli i uczuć, pozwalają odczuć pęd duszy piszącego, perspektywy jego niedomówień, wir ponoszących go przeżyć, dają nam obraz jego walk i zmagań się z elastyczną siłą odprężeń słowa, gubiącego tak często melodję swoją w namacalności swego pojęciowego znaczenia.

Jak wskazują dzieje przestankowanie rozwinęło się na podstawie składniowo-retorycznej z przewagą pierwszej zasady: świadczy o tem niewielka stosunkowo ilość znaków retorycznych w porównaniu ze składniowemi i ich późny rozwój. Z trzech znaków Arystofanesa Bizantyjskiego [1]) niema ani jednego znaku

---

[1]) Dr. Wiktor Wąsik. Interpunkcja polska. Str. 16 F. Łagowski. O znakach pisarskich. Str. 5.

retorycznego; Rzymianie idą śladami Arystofanesa. Dorywcza próba Nikanora zastosowania znaków deklamacyjnych nie przyjęła się zupełnie. Dopiero w nowszych czasach ustalają się znaki retoryczne. W Polsce np. wykrzyknik wchodzi w użycie dopiero w w. .XVII. Interpunkcja zarówno w przeszłości jak i obecnie jest więc środkiem dodatkowym, wtórnym, przyczepnym, uzależnionym całkowicie i niepodzielnie od towarzyszącej znakowaniu treści słownej, czemś, co samo przez się nie posiada sensu ani znaczenia.

Rozwój historyczny sztuki wskazuje nam drogę kolejnego odrywania się od pnia macierzystego poszczególnych gałęzi, które prowadzą nadal żywot samodzielny: z pierwotnej „chorei" greckiej powstała poezja, taniec, muzyka i plastyka. Podobnemu zróżniczkowaniu uległa i średniowieczna „kantylena". Jakiś środek działania, różniczkując się w sobie i zbogacając, uniezależnia się i tworzy wartość samoistną. Pierwotna przygrywka recytacyjna na trzechstrunnej lirze po wynalezeniu siedmiostrunnej liry Terpandra staje się muzyką. Stosując te analogje do przestankowania, możnaby dojść do pewnych wniosków, które zadziwią lub oburzą ludzi trzeźwych i zdrowomyślnych, choć, jak się zdaje, nie będą pozbawione podstaw i pewnych słusznych racyj.

Już zdawna wyczuwa się niezadowolenie z naszego systemu przestankowania, niechęć, która płynie z wielu źródeł. Uczeni są niezadowoleni z nieokreśloności i nieściłości tych znaków, poeci— z ich stereotypowości, ubóstwa i przewagi pierwiastków logicznych nad uczuciowemi. Tu i owdzie występują więc pewne próby reformy, choć zresztą nieistotne i mało znaczące. Juljan Ochorowicz np. w „Psychologji i medycynie" (Warszawa, 1916) zastosował nowy znak (/) kreskę ukośną, która ma być znakiem pośrednim między przecinkiem i średnikiem lub też postacią złagodzonego nawiasu. Prof. J. Baudoin de Courtenay[1]) radzi według wzoru hiszpańskiego używać pytajników i wykrzykników analogicznie do znaków cudzysłowu (¿..? i ¡..!), otwierając i zamykając odnośne zdania. Boy w „Słówkach" swoich, w „Piosence wzruszającej" żartobliwie zresztą „uczuł potrzebę wzbogacenia pisowni polskiej nowym znakiem, który pozwala

[1]) J. B. d. C. Szkice językoznawcze. T. I r. 1904.

sobie nazwać terminem „perskie oko“. Tytus Czyżewski w „Zielonym oku“ wprowadza dwa nowe znaki przestankowe w postaci strzałki i ręki wskazującej. Pewnym rodzajem graficznych symbolów poetyckiego obrazu będzie znak swastyki, użyty przez Emila Zegadłowicza w „Dziewannach“ i „piorunowiec“‘, użyty przez M. Brauna w „Najeździe Centaurów“. Wogóle poeci najnowsi: futuryści, ekspresjoniści, dadaiści, zrażeni do znakowania konwencjonalnego, starają się je przetworzyć, używając wiele znaków, bądź nie stosując ich wcale.

Rzecz znamienna, że i bulle papieskie wydaje Watykan, idąc śladami pierwszych wieków chrześcijaństwa, bez wszelkich znaków pisarskich [1]) (nieladajaki orzech do zgryzenia dla pewnych krytyków, którzy papieża niechętnie zaliczyliby do „futurystów“...).

Gardzi znakami pisarskiemi naogół Fr. Picabia, J. Cocteau, H. Arp. Fr. Tzara, P. Dermée i inni, zgrupowani w „Antologie Dada“. Gardzą znakami pisarskiemi niemal całkowicie i poeci niemieccy, zgrupowani w „Sturmie“ berlińskim, jak: K. Liebmann, H. Walden, R. Blümner, R. Behrens, K. Schwitters i inni.

Wielkim natomiast bogactwem znaków przestankowych i wogóle złożonością formy graficznej wyróżniają się utwory Nicolas’a Beauduin’a jak „L’homme cosmogonique“ lub „Signes doubles“. Z współczesnych poetów poskich Emil Zegładowicz w swoich „Dziewannach“ również stosuje wielką ilość znaków, ujawniając zarazem głębsze wyczucie przestankowania jako sztuki. Ryzykownej próby ufragmentarycznienia słowa na korzyść zastępującego go znaku dokonał Jan Nepomucen Miller w „Wyroku“ (Ponowa № 3) i w innych fragmentarycznych utworach tego typu.

Nasi domorośli futuryści, którzy nie zdobyli się jeszcze na żaden własny i samodzielny pomysł, futuryzując pisownię, zapomnieli o znakowaniu, ponieważ nie udało im się widać w żadnem rosyjskiem czasopiśmie wyczytać stosownego „manifestu“, któryby mogli, według zwyczaju, splagjować. W poezji polskiej zresztą sprawa znakowania została pchnięta na zupełnie nowe tory nie przez najmłodszych poetów, lecz przez Wyspiańskiego,

[1]) Dr. Edward Rittner. Prawo kościelne katolickie. T. II (Lwów 1913 str. 12a.

który wogóle w tej dziedzinie jest nietylko reformatorem, lecz i odkrywcą zupełnie nowych wartości interpunkcji. Wspomnieliśmy o procesie uniezależniania się i usamodzielniania poszczególnych działów sztuki, które pierwotnie stanowiły nierozerwalną całość. Wyspiański pierwszy właśnie narzucił możliwość wyodrębnienia się znaku pisarskiego od towarzyszącej mu treści słownej; on pierwszy narzucił możliwość samodzielnego rozwoju tej dziedziny grafiki w samoistną gałąź „suwerennej“ sztuki.

Teza ta wymaga pewnych retrospekcyj i uzasadnień.

Artysta dąży do wyrażenia w jakikolwiek sposób piętrzącej się w nim treści wewnętrznej (poznawczo-uczuciowej); poeta wyraża ją za pośrednictwem słowa, które jednak dzięki temu, że stosuje się w życiu również do zupełnie innych celów, częstokroć krzyżuje plany artystyczne poety. Dławi go ono i krępuje określonością swoją, konwencjonalną treścią, logizmem i stereotypowością znaczenia. W chwili tworzenia aż nazbyt często unaocznia się tragizm nieodpowiedniości środków poetyckich wobec nieodgadłej treści artystycznego przeżycia. „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie“, jak dogłębnie tę sprawę określi Mickiewicz. Poeta stara się więc wyrazić częstokroć więcej, niż może to uczynić słowo, stosując wybitniej harmonję dźwiękowo-muzyczną, rozkładającą czasami słowo na jego pierwotne elementy[1]). Podobnie i znaki przestankowe mogą się stać zasadniczo samodzielnym środkiem wyrazu treści artystycznej, nietylko precyzującym, lecz i narzucającym ją samoistnie. Tę rolę znaków przestankowych na poły żartobliwie narzucił Słowacki w „Beniowskim“ [P. II (145—150)], każąc czytelnikowi wzgardzić ciężkością konwencjonalnego wyrazu słownego i pogalopować na wykrzykniku:

„Czytelniku!
Na jego miejscu, o! ileżbyś razy
Uczuł że dusza twa na wykrzykniku
Hipogryfując, leci, klnie wyrazy
Klnie, że w około zimnych serc bez liku,
Same kamienie tylko, same płazy...“ [2])

---

[1]) Jan N. Miller. Harmonja dźwiękowa w poezji najnowszej. Ponowa № 3.
[2]) Prof. J. Kleiner w swojem wydaniu „Beniowskiego“ (№ 13/14 Biblioteki Narodowej) poprawia „klnie“ 148-go wiersza na „tnie“, przypuszczając

Tysiącletnie kultywowanie znaków przestankowych wytworzyło dokoła nich pewną atmosferę domyślności, pewną tradycję uczuciową, którą można z powodzeniem wyzyskać dla celów artystycznych. Znaków tych wprawdzie, zwłaszcza o znaczeniu uczuciowem, jest tak niewiele, że przypominają one jedną strunę instrumentu muzycznego, ale wirtuoz pono i na jednej strunie wygra Bethovena... Wątpliwości te zresztą dotyczą tylko znaków tradycyjnych. Przed twórczością wszelką drzwi stoją otworem. Od lat tysiąca bodaj, od Alkuina nikt nic nowego w tej dziedzinie nie wprowadził.

Znak przestankowy w pewnych momentach rozfalowania uczuciowego, nie mieszczącego się w słowach, staje się naturalnym wykwitem poetyckiej treści, którą wyraża nietylko konwencją nadawanego mu od wieków znaczenia, lecz i swą grafiką. Ta strona rzeczy olbrzymie ma znaczenie, choć całkowicie niedocenione. Dlaczego np. wbrew tradycji antycznej nowszy znak zapytania (?) Nicolasa von Vylca (r. 1462) odniósł zwycięstwo nad greckim (;). Oczywiście dlatego, że z punktu widzenia graficznego, malarskiego ten nowszy pytajnik wyraża treść swoją pełniej, dokładniej i lepiej samym układem tworzących go linij. Podobnie oczywisty w swojem znaczeniu jest Alkuinowski wykrzyknik, którego klinowe ku górze zgrubienie narzuca nam obraz rzutu duszy, piętrzącej się w swojem patetycznem napięciu.

Tych znaków mogłoby być i powstałoby niewątpliwie znacznie więcej, gdyby nie — sztuka drukarska. Stereotypowość i schematyzm utartych i ustalonych powszechnie znaków, skostniałych, w metalowych foremkach odlanych, gotowych na zawołanie do użytku czcionek, zabiła lub obezwładniła inicjatywę twórczą jednostek, które, nie licząc się z przyjętym zwyczajem, tworzą ustawicznie jakieś dziwne, swoiste symbole graficzne, pełne tajemnej, nieodgadłej treści.

Dość spojrzeć przecież do zeszytu dziecka (och! tylko nie „kaligrafji“, zabijającej w nim wszelką pomysłowość) dość zajrzeć do różnych bruljonów i szkiców, pisanych „na brudno“,

możliwość i innych monosylab jak „brnie“ i t. d. Sądzimy jednak, że sama obecność tego samego słowa w wierszu następnym jest zbyt nikłą podstawą do rekonstrukcji tekstu — cytujemy więc słowa te według pierwodruku.

dość rzucić okiem na autografy poetyckie te autentyczne, nieprzystosowane do druku, aby z tych wzgardzonych, choć niewątpliwie najautentyczniejszych dokumentów przekonać się o wielości środków graficznych, stosowanych przez człowieka do wyrazu myśli i uczuć, sposobów, nad ktoremi sztuka drukarska przechodzi do porządku dziennego, wtłaczając ten cały przebogaty słowno-graficzno-malarsko-plastyczny obraz w swoje stereotypowe i fabryczne modele.

Spójrzmy na jakikolwiek rękopis uważniej: jak każde słowo niemal inaczej jest napisane; jak każda litera ma swój wyraz właściwy; jak ta sama litera wciąż bywa odmienna; jak przecinek czasami krechą się staje olbrzymią, dzielącą światy; jak kropka — kamieniem węgielnym nowego życia; jak wykrzyknik w pionowym patosie woła bogów i ludzi na świadków męczeństwa; jak ten znak chwilami kładzie się pod piórem ukośnie lub poziomo, posłuszny żelaznemu prawu tłoczącej go duszy — choć sztuka drukarska zawsze mu pionową przepisuje pozycję... A ile tam znaków ubocznych, niezwiązanych bezpośrednio ze słowem!... Jakichś kreskowań „nieumotywowanych", jakichś ornamentów cudacznych, choć nie bez treści, zamazań, kleksów, poprawek i skreśleń tak pełnych tragedji duszy, co rada się schwytać za włosy — jak Achillesa Pallada...

Wszakże to wszystko, wszakże te wszystkie znaki i litery są w pełni dopiero symbolem tego co dzieje się w duszy piszącego, są jego prawdą twórczą, bezpośrednią, wołającą światy do wglądu i zasłuchań, wzywającą słuchaczy od Boga do kamienia na wzór Orfeusza..

Na marginesie „Genesis z ducha" rysuje Słowacki listek ostu, dębu i róży, aby powiedzieć, że „każdy rąbek listka wiem co znaczy, każdym się bowiem kształtem duch mój z pracy swojej wytłómaczył..." Czyliż tych listków tak pełnych wymowy i tak żywo tkwiących w wyobraźni poety, nie powinno się odtworzyć przy zdaniach, które dopiero przy nich nabierają treści właściwej?

Jak poważnie Mickiewicz nad tą sprawą się zastanawiał i do jak krańcowych nawet z naszego punktu widzenia doszedł wniosków, zaświadcza jego uwaga o „Pamiętnikach Paska: [1])

---

[1]) A. Mickiewicz. Literatura słowiańska. T. II Lekcje z 21 i 28 grudnia 1841 roku.

„Gdyby kto chciał zrobić wydanie rytownicze jego dzieła, zamiast przecinków i kropek, nieużytecznych w piśmie, gdzie niemasz ani okresów ani perjodów książkowych, powinienby wymyślić jakie znaki, pokazujące np, że w tem miejscu mówca pokręcił sobie wąsa, w tem — porwał się do szabli, bo takie poruszenia zastępowały słowa, wyrażały myśli".

Drobną cząstką tych wszystkich zagadnień graficznych, które się nasuwają przy próbie ściślejszego i pełniejszego oddania myśli i uczuć, będzie kwestja przestankowania. Naiwne zdziwienie ogółu na temat „niepoprawnego" używania wielkich czy małych liter przez młodszych poetów, urasta i wzmaga się na widok nowszych „sztuczek" przestankowych. To samo zresztą zdziwienie panowało przed laty dwudziestu na widok poezyj Tetmajera czy Micińskiego, których początkowe litery zwrotek nie zawsze od wielkiej zaczynały się litery, jak nakazywała tradycja graficzna. A przecież — nie o „sztuczkę" tu chodzi (przynajmniej nie wszędzie i zawsze), lecz o pełniejsze, bardziej wyraziste wypowiedzenie siebie.

Znak przestankowy w przeciwstawieniu do konkretności i zmysłowości a więc i realizmu słowa jest czemś abstrakcyjnem, niekrępowanem żadną zewnętrzną koniecznością, rozciągłem, rozwiejnem i — nawskroś duchowem, podczas gdy wszystkie nasze oderwane pojęcia, korzeniem tkwiąc w zmysłowych i konkretnych mają posmak czegoś pożyczanego lub kradzionego. Symbol graficzno-przestankowy jest skalą napięcia wewnętrznego, niezależną od jego jakości, jego znaczenia rzeczywistego lub użytecznościowego Jest nutą muzyczną niezależną od instrumentu, który ją wygrać potrafi; wołaniem *nieusłyszanem*, co nie znalazło tonów dość prostaczych, aby do nas przemówić; odgłosem tej zaświatowej muzyki, nieuchwytnej dla barbarzyńskiego ucha człowieka, który z chaosu wszechdźwięków wyłania szmery mniej subtelne od psa skamieniałego pod czarem tajemnej melodji szeleszczącej trawy lub — wyjącego na księżyc...

Symbol graficzno-przestankowy dzięki swemu oderwaniu się od wszelkiej narzuconej nam rzeczywistości może wytworzyć sztukę par excellence ekspresjonistyczną — z siebie i przez się mocą swego duchowego znaczenia i sugestyjnej treści graficznego wyrazu; dzięki rozciągłości swego zastosowania i abstrak-

cyjnej istocie może wyrażać tę bezokreślną treść uczuciową, którą słowo w prostaczej określności swojej banalizuje i ośmiesza nawet.

Przypomnijmy sobie dialogi operowe: czy może być coś śmieszniejszego jak wyśpiewane na wysoką nutę „co-o-o" lub coś w tym rodzaju, co w najpatetyczniejszych momentach działa jak wiadro pomyj na głowę natchnioną. W mowie codziennej gest zastępuje nam często słowa zbyteczne, w mowie pisanej tę rolę mogą spełniać znaki. W tem znaczeniu używa np. Wyspiański znaków przestankowych w „Wyzwoleniu", zastępując niemi często słowa scenarjusza, który mąci harmonję treści poetyckiej. Pojedynczy lub uwielokrotniony znak zapytania, wykrzyknik lub pytajnik z wykrzyknikiem wyraża stopień napięcia uczuciowego bohatera, który na scenie odpowiednim gestem powinien to wyrazić. Wyspiański, zachodząc więc aż do wyrażenia treści uczuciowej wyłącznie zapomocą znaku, bez towarzyszącej mu treści słownej, nie wyzwala jednak znaku pisarskiego z jego roli służebnej, w tym wypadku — wyrazu gestu scenicznego.

Oczywiście, można iść dalej w tym kierunku i przedstawić sobie utwór, w którym znak pisarski nie wyraża nic poza sobą samym. Zarys więc, wielkość, grubość, położenie, kolor, kształt owego znaku są tutaj właściwemi akcentami odpowiednich i synonimicznych stanów uczuciowych, jak w dziedzinie słowa bliskoznaczniki w rodzaju „gniew" i „wściekłość". Wprawdzie w obecnym stanie rzeczy znaków tych o wartości uczuciowej jest tak niewiele, że z trudem możnaby przedstawić sobie coś podobnego, zasadnicza możliwość jednak istnieje. Nawet w ustalonych granicach przekazanych drukarskich konwencyj możnaby to i owo jeszcze wprowadzić.

Z szeregu istniejących znaków pisarskich, posiadających większe znaczenie uczuciowe wyliczyć należy: wielokropek, myślnik, wykrzyknik, pytajnik — wszystkie inne zresztą odpowiednio użyte mogą się stać również środkami ekspresji artystycznej. Systematycy znaków pisarskich i gramatycy niesłusznie ograniczają zakres znaków retorycznych, z drugiej zaś strony przy całej swej skrupulatności zapominają o kategorji znaków, którąby na-

leżało nazwać *niezależnemi* lub „*per se*“, gdyż wyrażają one treść uczuciową bez pośrednictwa słowa.

Z utartych znaków możnaby utworzyć cały szereg kombinacyj graficznych pełnych wyrazu i poddawczej treści. A więc:

pytajnik i wykrzyknik prosty i odwrócony (!¿) (?¡);

pytajnik z dwukropkiem prosty i odwrócony (? ¿)

wykrzyknik z dwukropkiem prosty i odwrócony (! ¡)

podwójny, potrójny i t. d. dwukropek, oznaczający stopień napięcia lub powiązań sprzęgów uczuciowych lub logicznych

(: : : : :);

pytajnik z odwróconym wykrzyknikiem (! ? ¿ ¡)

Tych kombinacyj może być oczywiście b. wiele. W ten sposób mogłaby się rozwinąć dość złożona symbolika graficzno-przestankowa stanów uczuciowych na podobieństwo *nut muzycznych* w rodzaju następujących zespołów:

I ...— — —!— — —!!!!!...

II ...— — —...! !...

III ...??!??.¿¿!¡—

Oczy nasze, przywykłe do pewnego określonego położenia tych znaków, reagują w pewien szczególny sposób na te nowe układy znanych sobie elementów. Budzi się w nas jakieś życie wewnętrzne, jakiś niepokój, jakiś dreszcz niemy nieodgadłych wzruszeń — znak przestankowy sam przez się staje się środkiem wyrazu artystycznego.

Tego rodzaju utwory po pokonaniu konwencji drukarskiej wkroczyłyby już raczej w dziedzinę malarstwa czy plastyki. Możemy wszak sobie przedstawić cudowny poemat symfoniczny w postaci skłębionych w mgławice spiralne świetlnych wielokrop-

ków; embrjonalno-uszne stwory w postaci rojów, wgarniających się w siebie pytajnikow; stuświetlne drogi mleczne z przecinków i kropek; komeciane miotły strzelistych wykrzykników, patrzących w bezmiary karbunkułem okularnikowo-ósemkowej (∞) nieskończoności. Utwory tego rodzaju stałyby na granicy poezji, malarstwa i sztuki graficznej i mogłyby oddziaływać narówni z temi sztukami. W tym kierunku zresztą rozwój przestankowania, jak się zdaje, zmierza: w kierunku zbogacenia, indywidualizacji, wyzwolenia się z roli służebnej i rozbicia modeli drukarskich. Stanie się to wtedy, gdy sztuka drukarska ustąpi miejsca tej wyższej technice przyszłości, autotypji jakiejś, reprodukcji autografu, utrwalającej rękopis w tysiącach egzemplarzy bez potrzeby liczenia się ze śmieszną koniecznością układu równoległych wierszy, na których litery stoją pionowo jak martwe wbite w ziemię patyki i bez żałości godnej konieczności ograniczania się do liter i znaków, które w szufladach zecerskich się mieszczą.

Przy realizacji tej nowej sztuki wystąpi oczywiście niebezpieczeństwo zerwania związku duchowego ze społecznością, która do innych sposobów wyrazu myśli i uczuć przywykła. Niebezpieczeństwo to jednak jest raczej zewnętrzne i występuje zawsze przy wyłanianiu się nowych form sztuki. Twory prawdziwej sztuki będą dość poddawcze, aby przemówić do wyobraźni i uczuć powszechności, aby narzucić treść swoją w tej nowej formie indywidualnej. Twory zaś słabe i nikłe, sztuczne i robione, niezespolone organiczną jednością dzieła sztuki, wpływu żadnego nie wywrą i przeto zanikną.

Na zakończenie tego „możliwościowego" szkicu o sztuce abstrakcyjnej w XXI stuleciu... musimy się zastrzec przed nieuniknionemi przy obecnym stanie naszej krytyki nieporozumieniami. Stwierdzając możliwość istnienia poezji znakowania, nie rzucamy tutaj bynajmniej żadnego hasła, żadnego programu. Byłoby śmiesznością twierdzić, że *należy* pisać tylko pytajnikami, kropkami lub przecinkami... Chodzi nam raczej o uboczne stwierdzenie, że wszystko jest albo może być sztuką, że zakres jej środków jest nieograniczony, że nie wiemy i nie możemy rozstrzygnąć, do jakich środków zechce się uciec sztuka przyszłości; że wszelkie nasuwające się możliwości należy badać a nie odże-

gnywać się od nich strupieszałym gestem akademickiej mumji; że niepodobna mentorskim tonem wskazywać jej dróg rozwojowych, opierając się na czcigodnej skądinąd lecz zwietrzałej chwilami jak odkorkowana butelka tradycji. Interesuje nas zagadnienie niniejsze ze stanowiska psychologicznego i artystycznego, zajmuje nas samo przebogactwo możliwości ujawnień artystycznych człowieka, który obecnie w swej żądzy tworzenia w najbłahszy, najbanalniejszy schemat swego życia stara się tchnąć ducha sztuki, jak to uczynił Rudolf Belling, przetwarzając obrzydliwe w swej drewnianej martwocie manekiny domów konfekcyjnych na pełne wyrazu kształty artystyczne.

Czy to dążenie do nowych form wyrazu jest tak karygodne i tak wybitnie obce duchowi polskiemu, jak chcą niektórzy krytycy nasi? Czy cnotą iście polską ma być przeżuwanie potrójnie zgryzionego obroku?...

Sądzimy raczej, że sztuka rozwijając się i różniczkując w rozlewnym rozroście i ekspansyjnym rzucie wszystkie dziedziny życia ogarnie, na wszystkiem wyciśnie swe piętno, wszystko przetworzy, odrodzi, uduchowi — i wyraz twarzy i kształt cielesny — i ustrój społeczny i obraz ziemi — i narodowość i religję — i...

Czyż Polska odrodzona nie jest zdobyczą natchnień Mickiewicza?...

Tedy idziemy — w bezgdzieś wszelkich możliwości...

JAROSŁAW JANOWSKI

PIEŚŃ GROMU

I.

Ja jestem Morzem — okrzykiem uniesień,
wichrowych polotów — i gromów i burz!!
I gdy Zapału wznoszę kruż —
to bez pamięci — precz za gwiazd
siatkowie drżące — !
Śmiech mój wytryska trzaskiem miast —
Płacz mój to — tajfun rozszalały,
co bije w brzeg maczugą buntu
i kruszy posąg stałych lądów
i — aż do gruntu orze świat!
Pęd — to mój brat,
to druh jedyny...
Wełnopienne głębiny
nożem piersi, jak jabłka dojrzałe
rozcinam,
na pianach mórz wybucha
me szaleństwo — i gra mi
odwieczny mój poemat:
— a gra burzami, gradobiciem,
— gra orkanami,
— biczem błyskawic smaga ziem
i jednym tchem
połyka cały przestwór nieb i słońc! — —
— Śmieję się w świat — :
wyszczerzam kły potęgi,
jak smok o setce łbów...
Potokiem słów
i chceń i żądz

walę się na was, rozbłyskany
— i piorunami wam płomienię szlak!
Hej! do mnie! tu!
— W morskiej kipieli modrą moc
nurzajcie serc kielichy!!
przyjmijcie wreszcie ducha chrzest,
zapału chrzest i lotu,
piorunów gry i szału:
— — Otom Wichury pieśnią jest!
... przyjmijcie chrzest —
odrodny chrzest szalony!...

JÓZ. AL. GAŁUSZKA

WYGRANA

W polach daleko, gdzieś pod siana stogiem
(pamiętam: rozciągnąłem mój surdut wytarty)
o hazardowną stawkę zagrałem raz w karty
ja, włóczęga - poeta z samym Panem Bogiem — —

Było jakoś pod wieczór, słonecznie i cicho — —

Przeliczyłem kart talję, by czasem
Pan Bóg mi nie zaświecił w oczy piątym asem,
a potem tak beztrosko, z wielkopańską pychą,
mając na słońce oczy szeroko rozwarte,
rzuciłem wszystko na jedną kartę — —

Na mój surdut wysypał Najmożniejszy z gazd
całą kupę złocistych, migotliwych gwiazd —
ja stawiłem me serce beztroskie —
i partję wygrałem — —
Bóg w swe dłonie boskie
zgarnął gwiazdy ostrokrawędziste
i wsypał w moje serce — —

Z CYKLU: „DOBRE UCZYNKI“

JERZY WYSZOMIRSKI

MODLITWA

„Nie wiem, gdzie jesteś i coś zacz, o Boże,
„Nie wiem, czy prośba do Ciebie dopłynie,
„Czy jak pieniądz w bezdenne upuszczony morze,
„W próżni między gwiazdami zbłąka się i zginie“.
Jerzy Żuławski.

Gdzieś — nad Indyjskim oceanem,
snem Benaresu kołysany,
modlić się będę do Ciebie, o Boże!
i w cichy czas wieczorny
poślę w błękitne bezdroże
swój pacierz dumny i korny...
i bezkres będzie nade mną,
i bezdeń będzie pode mną,
gdy szlakiem jasnej rybitwy,
w dalekość tajemną
szeptać będę modlitwę...
Usłyszysz mnie wówczas, o Boże?
czy gniewnie nasępiony
spojrzysz, jak mój szloch rozmodlony
zginie, by pieniądz upuszczony
w bezdenne morze?
ostatnim krzykiem się rozpali,
by śród polipów i korali
w przedziwnym świecie oceanu
na wieki zginąć bezpamiętnie?
O Boże, nie dam za wygraną!
nagiego chłopca krzyknę żwawo,
chłopca nagiego,
bronzowego,

och, krzyknę hardo i namiętnie!
i dziwną będę miał zabawę,
gdy jego cudne nogi smukłe
i gibkie piersi wypukłe
odurzą moje chciwe oko
w szalonym — och, jak pięknym skoku!
gdy ten tętniący krasą chłopak
w uścisku fal szyderczych zginie
kędyś głęboko tak — głęboko —
by złoty pieniądz mej modlitwy
w pysznym wysiłku cud - gonitwy
znaleźć w zielonej mórz głębinie. .
Ach, oto nagi chłopak płynie,
chciwym całunkiem fal łechtany!
— z jakąż powitam go tęsknotą! —
ach, oto staje już na zrębach
i mą modlitwę zbuntowaną —
mały, niewarty pieniądz złoty —
trzyma radośnie roześmiany
w swych białych i błyszczących zębach...

CZ. PAWŁOWSKI

* *
*

Gdybyż raz przeciw słońcu podnieść twarde pięście,
Zedrzeć maskę błazeńską promieni ze świata
I spojrzeć mu w twarz hardo, i krzyknąć: do kata,
Jak głupio nas zwodziło szczęście i nieszczęście!

I na morze ciemności pustych oczodołów
Rzucić okręt pijany duszy niemowlęcej,
I nie żądać nic więcej, nie żądać nic więcej,
Byle niewód odnosił ok starganych połów.

A wyplątawszy siebie z trawy morskiej sieci,
Potrącić Himalajów lodowcowe szczyty
I lecieć, lecieć dalej za świty, błękity,
Za nieskończoność świata, za wieczność stuleci!

Czuć się wolnym i widzieć nieskończone dreszcze,
Idące od każdego poruszenia palca,
Bez celu i przyczyny wirować w takt walca,
I ujmować cel życia w ud gorących kleszcze!

I śmiać się, śmiać serdecznie, na umór, bez końca
Ze spłaszczonych biegunów, wypukłych równików,
Keplerów i Newtonów, Brun'ów, Koperników,
Zdarłszy z ziemi błazeńską złotą maskę słońca!

KAROL IRZYKOWSKI

FUTURYSTYCZNY TAPIR

(Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagjatu)

I.

Z końcem stycznia b. r. zamieściłem w „Robotniku“ feljeton p. t. „Plagjatowy charakter przełomów literackich w Polsce“, nawiązując do dzieła p. Borowego o wpływach w literaturze, wystąpiłem przeciw powszechnemu dziś u nas lekceważeniu plagjatów (np. u Słowackiego, u Fredry) i tzw. szydersko „wpływologji“, — lekceważeniu, które wprawdzie dla pozoru zachowuje gesty obronne, lecz w istocie jest agresywne, tabutyczne i kulturalnie szkodliwe. Wspominając przytem o naszej poezji współczesnej, oświadczyłem, że dlatego nie pisuję recenzyj z tego zakresu, ponieważ zbyt wiele utworów wygląda mi na plagjat, -- następnie zaś podałem kilka przykładów, uzasadniających podejrzenie o plagjat, i dodałem: albo ja mam manję prześladowczą, albo taka kultura literacka jest drzewem, na którem mieszkają małpy i papugi.

Z powodu tego artykułu a raczej owych przykładów zaatakowało mnie dwóch poetów najmłodszego pokolenia, pp. Jasieński i Stern. Przy tej sposobności wylazło z nich na wierzch tyle futurystycznej ropy, że sprawa zaczęła mnie interesować także z innego stanowiska. Kwestja plagjatu ustąpiła na drugi plan, a o wiele ważniejszą stała mi się charakterologja polskich futurystów. Polemikę z p Jasieńskim uważam za zakończoną, pozostaje mi teraz oświetlić p. Anatola Sterna, który w № XVII „Skamandra“ w artykule zatytułowanym kalamburycznie „Emeryt merytoryzmu“ obdziera mnie ze wszelkich złudzeń, jakobym już był emerytem, owszem, uprzytamnia mi, że właśnie znajduję się wśród walki, obsypywany impertynencjami i ściągany gwałtem za nogi z wywczasów emerytury, — a więc jestem, ba, nawet zaczynam być aktualnym.

Ostrzega mnie ktoś; „Nie odpowiadaj pan tym ludziom, bo nigdy pan z nimi nie wygra; oni obedrą pana z prestiżu; taka polemika to dla nich gratka, bo oni nie mają nic do stracenia, a tylko zyskać mogą“. Niestety chcę być nieostrożnym. Nie pytam jak pan Grubiński w polemice z p. Komarnickim (№ 5 Przeglądu Warszawskiego), kim jest pan Stern, a kim jestem ja, staję odrazu na równi, i oczywiście muszę ponosić konsekwencje tej równości. A więc jeżeli np. sam swego czcigodnego przeciwnika muszę nazwać arogantem, to z góry jestem przygotowany na taki sam epitet z jego strony. Na lu-

dzi postronnych może to wywierać wrażenie niesmacznej, karczemnej burdy, bo są ludzie tacy, którzy sobie myślą, że zawsze gdy się dwóch kłóci, obydwaj nie mają słuszności, gdyż prawda bywa pośrodku. Ja jednak wierzę, że prawda i słuszność bywa często tylko po jednej stronie i w tej wierze wdaję się w spór. Czynię to i dlatego, że uważam się za bojownika aktywizmu psychologicznego, który rozpocząłem w r. 1912 zasadniczą rozprawą w „Myśli Polskiej" o perfidji. I p. Stern pasuje mi jako przeciwnik, bo od r. 1897, kiedy wespół z ś. p. Womelą musiałem wystąpić w liście otwartym przeciw ówczesnemu redaktorowi „Życia", przeprowadzałem niejedną polemikę literacką a zawsze miałem do czynienia z tem samem gruboskórstwem i perfidją, które właśnie u literatów, jako ludzi par excellence duchowych, szczególnie zadziwiać mogą. Otóż mnie zastanawia to, że cały przełom literacki, jaki rzekomo dokonał się w Polsce, nie wniknął w głębsze warstwy duszy P. T. literatów, i kuzynek hipopotama tapir, — ten symbol stawiam ze względu na egzotyczne zamiłowania mego przeciwnika — pozostał tapirem chociaż futurystycznym. A nie chodzi tu tylko o p. Sterna. Już raz „Skamander" potraktował mnie (w N-rze 3) takim samym tapirowatym przeciwnikiem, który jeszcze później odgrażał się prywatnie, że gdybym go jeszcze kiedy zaczepił, to on opublikuje o mnie to wszystko, co Brzozowski „napisał na niego" (t. j. Irzykowskiego) w swoim Pamiętniku. A i obecnie za panem Sternem stoi przecież falanga Skamandrytów, którzy, sami zbyt dostojni, przybrali go sobie jako specjalistę od ciężkich egzekucji. Prócz tego odpowiedź p. Sterna na mój artykuł o plagjacie wywołała pochwały i zadowolenie w niektórych pismach, a nawet konserwatywny „Tygodnik Ilustrowany", wyraził się o niej, że to jest „świetna odprawa". A więc zbadanie owej odpowiedzi p. Sterna będzie zarazem próbą subtelności bliższych i dalszych sternistów.

P. Stern lansuje się w literaturze od pewnego czasu gwałtownie a rozpoczął od nietaktu: skrzyknął lewicę literacką w Polsce, aby mu dała poświadczenie, że nie popełnił bluźnierstwa w pewnym utworze. Można mu pozazdrościć tak wysokiego mniemania o swojej ważności już u progu literackiej karjery. Jabym się był jednak wstydził...

P. Stern potem w różnych jednodniówkach futurystycznych dokonywa cudów autoreklamy, wreszcie „Skamander" kooptuje go na swojego protagonistę. Tu pierwszym czynem p. S. jest (w N-rze XIV) zrzucenie Witkiewicza z tronu formistycznego; denuncjuje go przed ententofilskim czytelnikiem jako zwolennika filozofji niemieckiej i — ôte-toi, que je m'y mette — w miejsce jego teorji nonsensu zachwala własną jako rewolucyjną przeciw tamtej, nihilistycznej. Podczas gdy w „Skamandrze" traktuje Witkiewicza jeszcze z kurtuazją, „Nuż w bżuchu", redagowany głównie przez pana Sterna, zarzyna tegoż Witkiewicza już bez ceremonji, jako niepowołanego apostoła nonsensu. Równocześnie pasuje p. d-ra Chwistka na wielkiego teoretyka w sposób kadzidlanonieszczery, zaleca mi go nawet jako wzór, — do czego niestety zastosować się nie mogę, bo p. Chwistek mojem zdaniem jest w sprawach literatury dzieckiem. P. Borowego z „Przeglądu Warszawskiego", który za dobrze zna rosyjską literaturę i może być niebezpiecznym, stara się pan Stern pozyskać sutemi

pochlebstwami. Wogóle obficie uprawia p. Stern politykę, jest niejako ministrem spraw zagranicznych modernizmu polskiego...

Nie ulega wątpliwości: posłużyłem się tu samemi insynuacjami, co nie przystoi „emerytowi merytoryzmu". Ale zemsta jest słodką i muszę się odwzajemnić p. Sternowi za szykanowanie mnie takiemi powiedzeniami jak: że mój feljeton był „gadatliwy", że I. ma „manję cytowania i mówienia o wszystkiem", — wobec których jestem bezsilnym, bo co to znaczy „gadatliwość" lub „manja"? Takie werbalne zwycięstwa może sobie p. Stern odnosić nademną codziennie[1]). Manja mówienia o wszystkiem jest b. pożyteczną, jeżeli się mówi dobrze, a gadatliwym można być i na 5 stronach, a nie gadatliwym i ścisłym nawet na 15. To zależy.

...Z natury rzeczy zaś *rozwikłanie głupstw wymaga o wiele więcej miejsca niż samo głupstwo*, i wszystkie klasyczne polemiki w literaturze nie krępowały się miejscem ani obawą o zmęczenie czytelnika. I ja wiem doskonale, że czytelnik warszawski, przypatrując się polemice literackiej, patrzy tylko na to, kto więcej wiców zrobi i więcej tupetu okaże, pozatem go wszystko nudzi. Ale mniejsza o niego, niech idzie do cyrku.

Przystępuję teraz do tych niezbitych danych, jakie dla mnie p. Stern czarno na białem nagromadził w swoim artykule polemicznym, aby się zdradzić jako tapir. Natrafiam najprzód na tytuł „Emeryt merytoryzmu", bo według p. Sterna przez 20 lat uprawiałem zbożną propagandę merytorystyczną, aż pozwoliłem sobie na extraturę „wiatrologiczną", obwiniając na ślepo biednych futurystów o plagjaty. Otóż p. Stern zupełnie nie wie, co to jest merytoryzm w tem znaczeniu, w jakiem ja go użyłem i zdefiniowałem przed laty dwoma, (w dodatku do „Narodu") utożsamia go z sumiennością, pedanterją, ścisłością, tymczasem mój merytoryzm zwraca się ostrzem przeciw temu, co nazywam perspektywizmem (Zrębowicz) i zamiarstwem (Brzozowski). Ale ja nikomu merytoryzmu nie ukradłem, panie Stern, dlatego nie potrzebuję być jego doktrynerem i niewolnikiem, a znam jeszcze inną metodę, którą podał mój druh ś. p. Womela: metodę insynuacyjną. Nieświadomie stosują ją wszyscy, ale on stosował ją świadomie, wyrafinował i wyszlachetnił. Jest to narzędzie bardzo niebezpieczne, obosieczne, uzurpatorskie, lecz w niektórych wypadkach jedyne. Insynuacja nie przekonywa, budzi protest i oburzenie, ale wstrząsa i wywołuje powoli wewnętrzne, nieprzyznane zmiany. Otóż sytuacja była taka, że od lat widziałem niemożność, by w Polsce rozwinął się samorzutnie jakikolwiek ruch literacki, oparty na oryginalnym, niezaczerpniętym z zagranicy motywie twórczości, czysto treściowym czy formalnym. Do tego ubóstwa dorobiono sobie teorję i niczego literat polski nie bronił tak zażarcie jak prawa do plagjatu. Pamiętam, jak wiele lat temu K. Tetmajer mówił mi, że właściwie w poezji po Słowackim wszystkie motywy są już wyczerpane... Ta, może przymusowa, tole-

---

[1]) Klasycznym przykładem takiej werbalnej krytyki była recenzja pana Komarnickiego z „Lenina" Grubińskiego (w n-rze 3 „Przeglądu Warszawskiego"), gdzie autora tak szykanuje: Gr. „pali się" do pisania dramatów, „wymyśla" sytuacje i t. d. Gr. spotkał się tu ze swoją własną bronią, lecz nic się z tego nie nauczył, — patrz jego arbitralną recenzję z „Igrania z ogniem" Katerwy.

rancja względem narodowych plagjatów wychowała dzisiejsze najmłodsze pokolenie, które, przesiąknięte tą samą doktryną plagjatofilską co np. Siedlecki i Boy, oparło na niej swą praktykę. Chcąc przerwać ten proces fatalny, a nie mogąc przeprowadzić śledztwa szczegółowego, musiałem się uciec do insynuacji. Kij w mrowisko... Nie wymagam za to wdzięczności od literatury — zrobiło mi to przyjemność.

Ale p. Stern przemilcza całe moje uzasadnienie insynuacji, zawarte już w owym artykule w „Robotniku". Twierdzi, że tylko rzuciłem ją na wiatr, że chyba mam objawienia, że zamiast znajomości przedmiotu posługuję się jak wyżeł — węchem. Wolę co prawda dobrego wyżła niż pomalowanego w futurystyczne paski tapira. Lecz w inkryminowanym artykule napisałem: „Stwory te (utwory Najmłodszej Polski) przychodziły zbyt niespodziewanie, bez uzasadnienia i bez rozwojowej potrzeby, — znajdowały się zaś odrazu na pewnym stopniu wyrafinowania, jakiego się nie da osiągnąć bez dłuższych prób i poszukiwań. A dalej: „ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa, powinni być raczej tylko pośrednikami". Te myśli szerzej teraz rozwinę: Nowe izmy są u pewnej kategorji ludzi kwiatkiem, przypiętym do kożucha. Jeżeli w ich enuncjacjach, w zachowaniu się, w ogólnej tendencji utworów nie widzę czerpania z nowej pełni, nie widzę nowych chwytów duchowych, a przeciwnie widzę stare nałogi myślowe, stary brutalizm i prostactwo[1]) w sprawach, które trzeba rozważać w całem rozgałęzieniu ich żywej komplikacji, to mam prawo pomyśleć sobie: to mają być pionierzy? To są raczej pasożyci, którzy przypytali się do nowinek zagranicznych, to są dzikusy, którzy znaleźli cylinder Europejczyka i noszą go na niewłaściwem miejscu. Gdy wyżeł — policjant znajdzie u dziada brylant, czy jego pierwszem zadaniem będzie szukać, czyja strata? Nie, przedewszystkiem, stwierdziwszy niemożność legalnego znajdowania się brylantu w dziadowskiem otoczeniu, weźmie dziada pod klucz, choćby się dziad fyrtał, wierzgał i wrzeszczał: „Póki mi szczegółowo nie udowodnisz, u kogo ukradłem, póty mnie tykać nie wolno".

W ten sposób ja uzasadniam swoją insynuację i reklamuję prawo krytyka do posługiwania się środkami ubocznemi, intuicją, bystrością, czyli jak to p. Stern ujemnie nazywa — węchem. Niech Pan sobie nie myśli, że bojąc się nazwy, wyprę się rzeczy. A ponieważ Pan wobec mnie występuje jak mentor, pozwoli Pan, że i ja dam Panu jedną radę: Jeżeli Pan chce polemizować w wielkim stylu, niech Pan nie robi szwindlów krótkotrwałych, niech Pan nie zataja argumentów przeciwnika, lecz owszem stara się jego stanowisko ująć in optima forma, nawet lepiej niż on, aby dopiero stąd na niego wjechać, — wtedy może Pan sobie oczywiście pozwolić na szwindle wyższego rzędu, ale zaniechaj Pan szwindlów ordynarnych.

---

[1]) Brutalność futurystów można jednak o tyle uważać za postęp, o ile *uświadamia się* w ich programie, który głosi energję, gwałt, bezwzględność, bezczelność, pchanie się wszystkiemi sposobami, pyskobicie, pychę i t. d. (włoska odmiana nadczłowieka). Inaczej każdy zwykły zawadjaka byłby futurystą.

Jestem właściwie wdzięczny p. Sternowi i tym, którzy się z nim solidaryzują albo za jego plecami kryją, że ex post uzasadnili swem zachowaniem się moje prawo do takiej insynuacji. Powinienbym nawet zostać ukaranym za prowokację.. Co prawda przykład p. Sterna nie jest zbyt łatwym dowodem na moją korzyść. Pan Stern jest poetą, który pisuje utwory ładne, świeże i soczyste, a przytem — wbrew teorjom — jasne, powiedziałbym jasne na stary sposób, gdyby nie ujawniały się w nich nowoczesne poszukiwania stylistyczne. Sprytny jest p. Stern: nonsensy i bzdury każe pisać p. Watowi, naiwnemu abstynentowi od sensu, a sam pokryjomu upija się wódką sensu. Jak pogodzić te poetyckie zalety p. Sterna, które uznaję bez kurtoazji — z niewybrednością jego wystąpień publicystycznych? Która strona jego właściwości jest przyrodzona i prawdziwa, a która przybrana? W tym swoim kłopocie mógłbym np. wierzyć na korzyść p. Sterna, że jego prymitywizm i arogancja są właściwościami nabytemi dopiero w atmosferze, w której nikt nikomu nie imponuje, nikt nie daje miary ani nie wykonywa kontroli nad poziomem duchowym piszących. Ale pozostawiam tę kwestję w zawieszeniu, — muszę teraz wykazywać dalej szwindle p. Sterna. Wyżeł tropi tapira...

Otóż mamy najpierw sprawę murzynów. W artykule swoim powiedziałem mniej więcej tak: Co mam sądzić, jeżeli w utworach Słonimskiego, Sterna, Wata, znajduję niebywały dotąd w naszej poezji motyw murzynów, a potem przypadkiem w pewnym wierszu Cocteau, francuskiego poety, przełożonym na polskie, natrafiam na podobną dekoracyjną wzmiankę o murzynach? Muszę dać miejsce podejrzeniu, że to jest moda wzięta z zagranicy; ale podczas gdy na zachodzie jest ta moda uzasadniona, bo tam są kraje mające kolonje, w Polsce wygląda ona opacznie i śmiesznie.

1) Z tego zrobił sobie p. Stern trzy szwindle. Zacytowałem jako przykład tej inwazji murzyńskiej także Sterna „Mój czyn miłosny w Paragwaju", mając na myśli cały zbiorek pod tym tytułem (na karcie tytułowej było tytułów aż kilka, wybrałem najwyżej umieszczony). Atoli jest w tym zbiorku osobny utwór pod tym tytułem, gdzie faktycznie niema wcale mowy o murzynach, — więc p. Stern, korzystając z tego, woła: Irzykowski nawet nie czytał wiersza, który cytuje; każdy czytelnik może go złapać na grubym błędzie, to jest wiatrologja, I. wzbudza sam do siebie nieufność, taki jeden fakt powinien odrazu przeciąć dyskusję, ale ja wspaniałomyślnie nie korzystałem z jego nieostrożności i t. d. Tymczasem co się okazuje? Już na następnej stronicy zbiorku, po owym utworze, jest jednak utwór inny, w którym czarnym, tłustym drukiem figuruje — papuas, w jednym zaś z utworów dalszych jest mowa o „czarnym dryblasie". A chyba p. Stern znał doskonale swój zbiorek i chyba wiedział, że te właśnie utwory mam na myśli, wolał jednak dla doraźnego efektu zamilczeć to i skorzystać z lakoniczności mojej cytaty. A więc — tapir! tapir, nietylko dlatego, że wprowadził czytelnika świadomie w błąd, lecz także, ponieważ mniemał, że to się nie wykryje! Co jeszcze lepsze, gdy w ostatnim N-rze „Skamandra", wyłuszczając powyższe okoliczności, przyciskam go do muru, p. Stern nie ma odwagi przyznać się do lekkomyślnego zamachu na moją prawdomówność, lecz wykręca się zabawnie: Ten cały

zarzut zajmował w moim artykule tylko 6 wierszy, pocóż I. tem się zajmuje?! Pozostaje pytanie: Ile wierszy preliminuje sobie p. Stern na swoje obelgi, zanimby zaczepiony miał nareszcie prawo zareagować?

2) Ponieważ p. Stern chce gwałtem przeforsować prawo futurystów do pisania o papuasach, więc wykręca moje słowa tak: I. pozwala pisać o murzynach Francuzom, a Polakom nie, — co to znaczy? To, że „I. w barbarzyński sposób ogranicza wyobraźnię poetycką, twierdząc niejako, że poeta musi się zetknąć osobiście, obejrzeć i nieledwie dotknąć przedmiotu, który pragnie opisać. Chcąc postawić artystę w tak niewolniczym związku z rzeczywistością, zdradza I. zupełne niezrozumienie sztuki nietylko dzisiejszej, ale każdej sztuki nierealistycznej..."

No, można z przeciwnika zrobić wyżła, tapira, nawet osła, jeżeli się uda, ale nie powinno się robić zeń ostrygi, bo w to nikt nie uwierzy. Nietylko w utworach swoich opisywałem o rzeczach, których ani ja ani nikt na oczy nie widział, lecz i teoretycznie dawno przed futuryzmem i przed p. Sternem broniłem praw wyobraźni niezależnej. Np. w moim programie z 5 maja 1896 p. t. „Czem jest Howla" (przedrukowanym później w zbiorze moich nowel) jest ustęp: „Poezja sama będac naturą, nie potrzebuje i nie może naśladować natury". Zresztą świeżo właśnie w „Skamandrze", pisząc o „Balwierzu" Kaweckiego, broniłem t. zw. ludzi papierowych — o czem p. Stern powinien był już chyba wiedzieć. Uważam więc ten zarzut za podyktowany złą wolą albo za usiłowanie, by podciągnąć przeciwnika pod szablon zakutego, tępego realisty, czy impresjonisty, żądającego legitymacji od każdego wybryku fantazji, — bo tylko z takim wrogiem umie p. Stern walczyć, tylko na takiego ma gotowe, wyczytane formułki; jest jak lichy szachista, który liznął z książek nieco teorji, ale gdy go kto zaskoczy nowem otwarciem czy niespodziewanem posunięciem, wtedy jest bezradny. (Oj-oj-tapir!)

A w rzeczywistości o co chodziło? Pp. Jasieński i Stern twierdzą: Oto my w Polsce odczuliśmy tak wielki wpływ kultury murzyńskiej na nasze dusze i murzyni tak zaroili się w naszych snach poetyckich, że musieliśmy dać temu wyraz, to było naszą nieodpartą potrzebą, to z nas buchało, i dlatego Słonimski woła: Hej, w skok do tańca, czarne ludy! Stern maluje sobie papuasów na żółtem tle, a Wat gwałci Afrykanki (szczególna forma kwitowania wpływu kultury murzyńskiej!) Atoli pech chce, że to samo robią poeci kolonialnych państw zachodu, i p. Stern żąda, aby mu uwierzyć, że ta murzynomanja narodziła się w Polsce samorzutnie, bez wiadomości o tamtych, że byłaby się narodziła nawet, gdyby jej we Francji czy w Ameryce (Whitman) czy w Niemczech (np. Werfel) nie było.

Niech sobie w to wierzy, kto chce. Ja widzę, że pchacie się, jak żaki, tylko tam, gdzie już jest zbiegowisko.

3) Pisze p. Stern: „I. zarzuca nowej poezji polskiej interesowanie się głównie egzotyką". Nieprawda, znowu nie jestem taką ostrygą. Tylko ci murzyni mi śmierdzieli! Egzotyka — ależ ja w swoich utworach tyle razy posługiwałem się egzotyką! Więc na co potrzebny był p. Sternowi ten szwin-

del? Czy na to, aby mnie zapchać do rzędu rodzimiuszków, czy aby o kilkanaście wierszy dalej złajać mnie za podsunięte mi głupstwo?

4) Zarzuciłem jednemu z najmłodszych, że z mojej książki „Czyn i Słowo" pożyczył sobie wyraźnie „sfałszowanie monologu wewnętrznego" a nawet nie pokwitował. P. Stern wyśmiewa to w sposób żakowski. Najprzód, że się chwalę, że sobie robie reklamę, wspominając o tym fakcie, bo innego celu tej wzmianki p. Stern nie widzi. I to zarzuca mi człowiek, który w różnych jednodniówkach sam robi sobie najhałaśliwszą reklamę! Chyba zazdrosny o monopol na to? I proszę zważyć: gdy ja o autoreklamiarskich wybrykach p. Sterna mówię pobłażliwie jako o efekcie literackim, a więc usprawiedliwiam, on mi się tak brzydko odwdzięcza! A przytem jak żak szkolny woła: ty sam! ty sam!

Jak zaś rzecz ma się naprawdę? Nihil humania me alienum esse puto, więc i zachcianek autoreklamy się nie wypieram. Ale gdy z „Czynu i Słowa" przytaczałem stronicę, to przecież Panowie sami domagacie się odemnie dokładnych dowodów plagjatu; jeżeli w tytule swego artykułu podkreśliłem, że to jest rozdział z pisanej przezemnie książki „Walka o treść", to na to, aby w ten sposób zaznaczyć, że myśli, poruszane w nim, są fragmentem wyrwanym z większego związku, że więc może nie należy z nich wysnuwać niektórych przedwczesnych wniosków o poglądach autora, póki się nie pozna całości. Dla każdego europejskiego literata rozumie się to samo przez się, tylko żaczek może w tem widzieć autoreklamę. Jest również zupełnie naturalnem, że każdy autor, wielki czy mały, rozwijając swoje myśli, nietylko może lecz i powinien — w interesie rzeczy i czytelnika — powoływać się w razie potrzeby na swoje poprzednie prace i nikt nie może mieć mu tego za złe. Tapir jest może o tyle tutaj usprawiedliwiony, że w Polsce widocznie nie zna się tego zwyczaju, skoro np. P. I. Witkiewicz w swoich „Studjach estetycznych" swoje poprzednie prace musi cytować z pewnem zażenowaniem i westchnieniem: „wstyd mi ale cóż robić".

P. Stern powiada: dalibóg nie wiem, poco I. cytuje ową kradzież ze swego „Czynu i Słowa" chyba poto, aby się pochwalić! I tu p. Stern świadomie zataja, że cel tej cytatji został w moim artykule wyraźnie podany: chciałem na przykładzie pokazać, jak to najmłodsi literaci nie umieją wyczuć, co to są „pomysły zorganizowane" i dlatego biorą je sobie skądkolwiek, bez ceregieli, jakby tu szło o deszczówkę. Że nie czują, tego dowodem jest sam p. Stern, który jeszcze dotychczas nie rozumie myśli zawartej w definicji „sfałszowanie monologu wewnętrznego" a nawet wyśmiewa mnie — to jest śmiech tapira! — za to, że nazywam ją „owocem szczęśliwego natchnienia", jakkolwiek ta definicja wiąże się z szeregiem kwestyj, które i jego interesują, i jakkolwiek cieszyć się z jednego szczęśliwego wyrażenia znaczy raczej przyznawać się, że się je miewa tak rzadko. Ale skoro p. Stern ciągnie mnie za język, to przytoczę mu jeszcze inne dowody, jak to futuryści nie umieją się poznać na cudzym „zorganizowanym pomyśle": Oto jedna z Waszych jednodniówek pożycza sobie wyraz „futuryzacja", użyty przezemnie poraz pierwszy w „Ponowie" (nr. 1). Równocześnie zaś odsądzono mnie od znawstwa futu-

ryzmu, wytykając, że ja go mieszam z antycypacjami Wellsa (zastrzegłem się przecież w owym artykule, że używam słowa „futuryzm" w osobnem znaczeniu). A właśnie wyraz „futuryzacja" był w duchu owych antycypacyj — więc wytykacie mi myśl, którą jednak naśladujecie! — Dalszy przykład: P. Winkler w dziełku o „Formizmie" na str. 91 przedrukowuje sobie całe zdanie z mego artykułu w „Maskach" o ekspresjonizmie (nr. 20 str. 400): Do pewnego stopnia rozwój sztuki postępuje tak, jakby był analizą samego procesu twórczego, przesuwając akcent na coraz to inne jego elementy (u mnie: momenty)" — i nie raczy mnie nawet zacytować, bo dla niego nie jestem jeszcze citabilis. To nawet nie plagjat, a sobie poprostu brak szacunku dla myśli, brak poczucia, że w tem zdaniu jak w tabliczce buljonu zawarta była praca. (To jedno zdanie skondensowane rozwinąłem potem w Tygodniku Illustrowanym" n-rze z 9/7 1921 w artykule p. t. „Nieco z historjozofji literatury"—znowu się chwalę!?)

5) Złośliwy dzieciuch, który coś podpatrzy, ale nie wszystko! Taki najgorszy. Od literata wymagam, żeby znał, że tak powiem, fizjologję artykułu polemicznego. P. Stern na końcu swego artykułu opowiada anegdotkę, że Austrjacy podczas wojny strzelali ze starych armat, i oszołomieni własnym dymem i hałasem uważali się za zwycięzców, podczas gdy rzekomi zwyciężeni, cali i zdrowi, śmiali się z nich do rozpuku. Ma to być przytykiem do niektórych krytyków, do ich t. zw. tupetu. Ale taki krytyk, któryby nie był pewnym siebie i słuszności swojej sprawy, wiele pisać nie powinien; lub czy może miałby swoją rzecz szpikować różnemi „z jednej strony... z drugiej strony" „wprawdzie... ale" (ja zresztą aż nazby często to robię) wpadał z wątpliwości w wątpliwość i w końcu powiedzieć: nie, nie, głupstwa popisałem!? Ja nie mam p. Sternowi za złe, że on na końcu swego artykułu podnosi ryk zwycięski. Technika pisarska wymaga pewnego subjektywizmu, przejęcia się; pisarz musi nietylko pisać siebie lecz i grać siebie, przyrodzonem jego prawem jest prawo do wywierania suggestji. P. Stern czuje, że tu są tajemnice, rzemiosła, lecz nie umie się z niemi obchodzić; zachowuje się jak dzieciak, który podpatrzywszy, że coś się dzieje między rodzicami, wybiega na ulicę i krzyczy o tem całemu światu!

Ja zresztą nie odnoszę tego zarzutu p. Sterna do siebie; większa część moich artykułów pisana jest już w założeniu jako votum separatum, a zwłaszcza przy pisaniu artykułu o plagjacie liczyłem się z góry z przegraną. Raczej powinienby zauważyć p. Stern, że oto zazwyczaj każda z walczących stron uważa się za uciśnioną... lecz i to tkwi w naturze sprawy.

6) Nieśmiertelnie się zblamowałem albowiem oto p. Stern, zwycięzca, tak mnie kwalifikuje: „Każdy z takich przełomów ma swoje podłoże ogólno-europejskie i... swoich Irzykowskich". Zaiste p. Sternowi przedstawia się to jak w podręczniku literatury dla gimnazjów: tutaj jest Mickiewicz—p. Stern a tam Osiński — Irzykowski. Ale ja położę akcent na tem słówku „swoich" — to będzie jeszcze niemiła niespodzianka dla p. Sterna. A dodam: „Każdy przełom ma swoich Sternów", rentjerów cudzego wynalazku.

Następnie pisze p. Stern: „Wszyscy ci Irzykowscy nie wierzyli w „prądy" i w „ducha czasu", w którego ja bardzo wierzę..."

Tak mówi pionier nowej szkoły? Pionier wierzy w „ducha czasu", który skądciś, może z puszki Pandory, nawiewa na niego murzynami? *Pionier powinien robić ducha czasu* a nie wierzyć w niego!! Nie czekać, zali św. Duch Czasu na niego się zleje „Duch czasu" — to już kategorja statyczna, dobra dla historyka literatury, który bada przebyte zygzaki, lecz nie dla twórcy! Co Pan wogóle wiesz o mojej wierze lub niewierze! Co może wiedzieć o wyżle tapir, żerujący w dżungli głupstwa!

Ale szanowny czytelnik powie: Co to wszystko mnie obchodzi! To są, spory o bagatele! — Tak dla ciebie szanowny czytelniku, który jesteś adwokatem, urzędnikiem Lichwy, lichwiarzem, pilotem, szefem sztabu albo murzynem. Ale nie dla nas literatów. My jesteśmy i powinniśmy być: wielcy ludzie do małych interesów. Dobry wiersz, dobra metafora, ładny pomysł, udatna scena, jedna głęboka myśl skondensowana z pysznej skromności w niewielu wyrazach, to strój, to życie tego górala! Mikrokosmos duchowy jest dla nas makrokosmosem. Fuszerowanie makrokosmosem globu zostawmy — na razie — politykom. Gdy polityk pisze czy mówi, to łże, kręci, intryguje, perfidzi, gada głupstwa lub banalności, bo słowo nie jest dla niego niczem świętem. Ale dla nas — scripta manent! Dlatego wymagam od literata maximum subtelności i maximum skomplikowania. Literatura jest dramatem. A jej część, krytykę, nazwał Brzozowski dziedziną, najwyższego obcowania duchowego.....

II.

Nie występuję przeciw nowym szkołom, tylko przeciw jej niefortunnym adeptom. Palnąć sobie w łeb na środku rynku z pistoletu nie nabitego ostro, przewrócić się a potem zmartwychwstać i wołać: Kupujcie moje nieśmiertelne futuryzje! — na taką oryginalność się zdobędzie, ale nową sytuację duchową traktować w nowy sposób, nienotowany jeszcze w podręcznikach, — na to ich nie stać. Cytować wzory z literatury jako niezawodne dowody na swoją korzyść (to robi także p. Winkler) albo przemycać sprawę swoją własną czy pewnej grupy osób pod firmą pewnego kierunku, na rachunek tej firmy robić własne głupstwa... to jest... passeizm a nie futuryzm.

Taki to passeizm dostrzegam także w jedynym rzeczowym argumencie p. Sterna, gdy, broniąc swego pisania o murzynach, powiada: 1) To nie jest plagjat, bo murzyn nie jest „pomysłem zorganizowanym" (hebblowska definicja plagjatu) wspólnym dla wszystkich poetów, takim jak każdy biały człowiek, żołnierz, drzewo, praczka, minister i t. d. nie chodzi tu więc o *co*, tylko o *jak*, t. j. o sposób użycia murzyna. 2) To nie jest plagjat, tak jak nie było plagjatem w innych epokach literackich opiewanie bóstw, herosów, korsarzy, rusałek; „murzyn just elfem współczesności", jest kanonizowanym typem współczesnym.

Zdaje mi się, że streściłem uczciwie. Choć w moim inkryminowanym artykule nie zarzuciłem plagjatu wprost, wyraziłem tylko podejrzenie, jednak polemikę podejmuję, chodzi tu bowiem o przykład teoretyczny, na którym ma się zademonstrować metoda badania plagjatów.

Co do 1) Wcale nie krępuję się definicją hebblowską i jeżeli ona nie wystarcza, to dodam: nawet przedmiot czy wyraz, będący—na pozór—res nullius, gdy za często bywa powtarzany, zwiastuje plagjat, zwany raczej modą (co gorsze?) I tak jakiś czas w literaturze polskiej grasowało słowo „dostojny", słowo przecież i dawniej znane i zawarte w słowniku, a jednak był to plagjat z Nietschego, gdyż on dopiero nadał słowu „vornehm" specjalne znaczenie. Dziś np. aż do opętania grasuje w krytyce moda czynienia zarzutów: mózgowości, papierowości i kinowości, — bo i w krytyce są plagjaty i mody. A jednak — kino jest przecież niby każdemu dostępne. Wiry plagjatowe niekoniecznie mają jasny rodowód, czasem powstają samorzutnie tu i tam, — obowiązkiem wyższej krytyki jest zdać sobie sprawę z tego zjawiska społecznego za każdym razem i sygnalizować. Gdy zaś traktujemy to z szacunkiem jako „prądy", jesteśmy passeistami.

Pomyłkę p. Sterna upatruję w tem: zapewne sądzi on, iż jeden wyraz (przedmiot) jest już jednostką atomistyczną, nie podlegającą wogóle możliwości plagjatu (zorganizowania). Ale faktem jest, że i wyraz, a nawet przecinek może być pomysłem. W pomyśle nie chodzi o jego podkład widzialny.

2) Drugi argument właściwie wyklucza pierwszy. Zestawione razem wyglądają one tak: 1) to nie jest kradzież; 2) jeżeli zaś jest kradzież, to uświęcona. Otóż to „uświęcanie" jest właśnie modą, a czem jest moda? *Moda jest zbiorowym plagjatem.* Rozgrzesza ona pod względem moralnym lecz nie duchowym. Modnisie są nawet potrzebni społecznie, ale nie są to pionierzy. Proces „uświęcania" kończy się wreszcie „uświęceniem". Mija czas, mija moda. To też odległość w czasie stanowi bardzo wiele — choć nie wszystko! — o tem, czy mamy do czynienia z plagjatem i modą. Rzecz ma się tu nieco podobnie jak z patentem, który po pewnym okresie wygasa. Wynalazek — intuicjoniści przyczepią się do tego wyrazu! — wrasta w życie kulturalne, łączy się z dobremi wynalazkami, przez to traci uboczne walory niezwykłości, sławy, staje się czemś objektywnem, wychodzi zupełnie na zewnątrz, szarzeje, idzie nawet w zapomnienie lub wypacza się, i trzeba siły, czy nowego impulsu, aby mu przywrócić blask i sens pierwotny.

A więc np. Whitman za życia mógł mieć plagjatorów i być modnym. Jeśli zaś kto naśladował go w latach osiemdziesiątych (pierwsza fala) lub dziś, a czynił to lub czyni wprost, nie jest plagjatorem. Ale jest plagjatem czy modą, jeszcze i dziś, jeśli się tego samego Whitmana naśladuje dopiero za przykładem innego naśladowcy współczesnego. W pewnych okolicznościach wyszukanie sobie wzoru do naśladownictwa, nawet dobre cytaty mogą być najoryginalniejszym czynem literackim.—Nonsensem jest zarzucać Grubińskiemu, że się wzoruje na Poem czy Hoffmanie, nieco inaczej jest już z Eversem jako jego wzorem; ale gdyby kto dziś zechciał naśladować pomysł „Żywiołaków" Grubińskiego (z „Księgi ognia") byłby to plagjat, — chociaż nie będzie nim może za lat 10, gdy ten typ się „uświęci". Więc rzecz nie ma się tak, jak sobie to wyobraża p. Stern, że za czasów romantyzmu nie było plagjatu. Hoffmann czerpał z współczesnego Chamissa, Mickiewicz i Słowacki z Byrona— ale tu oczywiście wchodzi już w grę formułka p Borowego, mówiąca o *wy-*

kupnie plagjatu. Lecz w owych czasach pojęcie plagjatu było jeszcze wogóle nie wyrobione, twórczość zbliżała się jeszcze do tego komunizmu duchowego, który p. Miller wyobraża sobie jako ideał i który byłby także bardzo wygodnym dla p. Sterna i Sternistów. Gdyby wierzyć p. Sternowi, to by plagjatów wogóle nie było — z wyjątkiem jaskrawych plagjatów kryminalnych. Wyrobienie i zaostrzenie pojęcia plagjatu uważam za zdobycz kulturalną, — to też jest passeizmem, jeżeli się tej zdobyczy nie czuje, nie podtrzymuje. Jest to passeizmem zwłaszcza w dzisiejszej Polsce, w której wartość oryginalności trzeba stawiać bardzo wysoko, bez obawy o przesadę.

Kazuistyka plagjatu jest bardzo rozgałęziona i tematu tego bynajmniej nie wyczerpano. Można np. jeszcze dziś plagjować Sofoklesa, Szekspira, Wyspiańskiego, gdy środowisko literackie nie jest dość oczytane, — mogą to być nawet plagjaty sprytne. Albo np. co•to znaczy, że temat czy przedmiot literacki się „uświęca"? P. Stern mówi „o usankcjonowaniu pewnych wartości par excellence poetyckich, poprostu (!?) bardziej wzruszających wyobraźnię mocą swej oryginalności (a więc epatujących! moje nawiasy), które, jako takie, bardziej się nadają do artystycznego ujęcia". Pyszne jest to „poprostu"! Ą więc pan Stern nie wyobraża sobie, żeby ktokolwiek mógł wymyślić coś oryginalnego, dać początek epoce, jest tylko jakiś bezimienny „prąd czasu", który pewne przedmioty stempluje jako będące en vogue: wczoraj elfy, dziś murzynów. A przecież elfy, ondyny, Goplany (Titania), musiały niegdyś zostać wymyślonemi; korsarza i murzyna musiał ktoś po raz pierwszy ujrzeć jako „wartość poetycką" bo przedtem on taką wartością nie był, tak samo jak życie codzienne, „prozaiczne" nie było „wartością poetycką" przed realizmem. Suma wysiłków zbiorowych nie wyklucza tego, że każdy wysiłek był — właśnie wysiłkiem. I dalej wyobraża sobie p. Stern, że owe „kanonizowane typy czy przenośnie zostają oddane do użytku ogólnego dopóty, dopóki nie zostanie wyczerpana z nich cała masa ich możliwości". To śmieszne! Tak mówi pioner? Tak wyobraża sobie przebieg nowej epoki literackiej? Ktoś coś wymyślił a inni na tem pasożytują? Oto mimowolne wyznanie. Lecz może teraz ja sam przerabiam tapira na ostrygę? Może się p. Stern zagalopował?

Główna różnica między mną a p. Sternem polega na tem: on uważa dopiero za ramy do zasług to, co ja uważam już za zasługę. Nie zataję tu pewnej okoliczności, która jest korzystną dla p. Sterna. Oto gdy chodzi o tworzenie szkół, kierunków, sposobów artystycznych (a nie dzieł i pomysłów konkretnych) otwarte jest pole także dla twórczości kombinacyjnej, formalnej. (Dotychczas zastanawiali się nad tem tylko muzycy). Np. swego czasu chciałem pisać nowele w formie scenarjusza filmowego, tymczasem zrobił to już ktoś inny, — gdybym teraz pisał, wyglądałoby to słusznie na plagjat, wykupno musiałoby być potężne. Sam pomysł formalny był dość bliski, poniekąd mechaniczny, — ale mojem zdaniem i on powinien być uszanowany jako pomysł (patrz „Skamander" № 2 str. 125) nawet jeżeli przyjmiemy dwa rodzaje twórczości: intuicyjny i rozumowy. Tu jednak sprawa wkracza już w psychologję i filozofję. Oczywiście czas i tu odgrywa rolę. Gdy ta forma przez częste plagjowanie jej spospolituje się, jak forma dramatu, sonetu i t. d., wten-

czas nie będę się wstydził jej użyć. Wstydził i — bał, bo plagjat jest tą „noblesse“ która „oblige“.

W podejrzeniach o plagjat między autorami współczesnemi jestem zwolennikiem ścisłego śledztwa, z aparatem świadków, listów, pamiętników, z rachunkiem prawdopodobieństwa i t. d. Lub czy może kto zna inny sposób? Gdy Żuławskiemu zarzucano plagjat z Wellsa (morloki — narodek księżycowy) obronił się tem, że Wellsa „Podróży w czasie“ nie czytał. Zwykle wierzę autorom w takich wypadkach — wychodzą też wtedy na jaw inne ciekawe kombinacje twórcze. Ostateczną instancją może tu być tylko własne sumienie autora.

Lecz są także inne plagjaty, przy których niema poszkodowanego i o te właśnie tutaj najbardziej mi chodzi. Wiadomo, że bez skojarzeń z twórczością poprzedników żadna twórczość nowa obejść się nie może, — pogłos jest podstawą wrażeń estetycznych. Więc jeżeli mówię o plagjacie, mam na myśli specyficznie jadowity procent niemoralności duchowej, zawarty w pewnych wpływach, zależnościach, nawiązaniach. Problemat plagjatu jest problematem rangi i kultury autora jednego lub nawet całych kierunków i okresów piśmiennictwa. Jakie są — między innemi — sprawdziany tak pojętego plagjatu?

1) Gdy się korzysta z pomysłu nieznanego tej publiczności dla blichtru — zamilczając lub nie dość szczerze podkreślając: my się wzorujemy, myśmy tego nie wymyślili i t. p. To trudno robić w dopisku do utworów, ale gdy się ma do dyspozycji własne czasopisma, to już jakoś można. Czy tak się dzieje? Czy się kwituje? Nasi moderniści przyznają się wprawdzie, że są formistami, futurystami, exspresjonistami i t. d. lecz zamiast czynić to w tonie: „niestety, na razie tak, nie możemy inaczej, lecz nad tem ubolewamy“ — oni się tem pysznią, oni z tego musu kulturalnego robią specjalną cnotę i swoje naśladownictwo noszą na bakier jako oryginalność.

2) Gdy się mówi, że plagjat nic nie szkodzi, lub gdy kto różnemi manipulacjami filologicznemi stara się plagjat tak przedstawić, aby zeń wypruć to wszystko, co jest w nim „organiczne“.

3) Gdy się wprawdzie ma dobrą wolę i sumienie czyste, i nie popełnia się plagjatów subjektywnych, ale — objektywnie, w oczach widza świadomego rzeczy — wywala się otwarte drzwi. Jest to kompromitujący brak kontroli nad własną twórczością, świadczy on o niższości umysłu. Gdy pod 1) i 2) mieliśmy do czynienia z bezwstydnem trawieniem publicznem, tutaj mamy trawienie naiwne.

4) Jeden z moich znajomych za główną poznakę plagjatu uważa to, że, dzięki plagjatowi, jednemu łatwo przychodzi to, do czego drugi potrzebował pracy i natchnienia, że staje się owym kolibrem, który wyleciał ponad orła. A więc np. „wykupno plagjatu“ może się dokonać nietylko przez połączenie elementu wziętego z nowemi elementami własnemi, lecz także wżycie się w ów element wzięty, uczynienie go swoim, niejako przez zorganizowanie go na nowo. Jest sporo takich sławnych przykładów w literaturze. Dlatego rozumiem jeszcze takie usprawiedliwienie motywu murzyńskiego, jeżeli p. Jasieński zapewnia, że oto przejęliśmy się tak kulturą murzyńską, że musimy pisać o tych pomocnikach Koalicji. Ale p. Stern tego nie robi, on poprostu oświadcza: mu-

rzyni są kanonizowani, murzyni są w modzie, więc o nich piszemy! Ba, gromadzi nawet dowody na to, że murzyni są w modzie! Ale to też się mści, bo prócz epatowania ci murzyni w tej poezji innej racji bytu nie mają. Nie zaaklimatyzowano ich! Proszę tylko przeczytać „Palankiny" Słonimskiego. Jeszcze gdy w „Pikadorze" ten utwór słyszałem, byłem zdumiony, skąd ci murzyni tam jakoś tak wypadli z za krzaka! Dlaczego autora zebrała naraz chętka sygnalizować powstanie Polski zwłaszcza Czarnym (?) Arabom i Chinkom, dziewczynkom z pod Singapore! I nietylko ja byłem zafrapowany. Nie byłem tak oczytany w zagranicznym murzynizmie jak p. Stern. Ale też tylko obce wzory są paszportem tych „czarnych dryblasów" w Polsce — nie spolszczono ich, nie zeszterniono, nie zesłonimiono, nie wywatowano. Pocóż zaś pisać po polsku dla — Francuzów czy Anglików?

Nie, tych murzynów, to już p. Stern nie wybieli!

Przykład mój mógł być lepiej lub gorzej dobrany. Idzie mi o całą atmosferę. O to, że nie Majakowski naśladuje p. Sterna lecz odwrotnie. O to, że gdyby jaki Rosjanin obeznany z współczesną twórczością swego narodu, przyjechał do Polski i zechciał rozczytać się w utworach tutejszych, mógłby naszą Najmłodszą Polskę skompromitować przed światem.

Wiem i wiedziałem, że choć w pierwszej instancji mogę się zasłonić formalnościami — wypowiadałem tylko podejrzenia — w drugiej instancji nie mam racji: za szybko zgeneralizowałem zarzut, obraziłem całą Najmłodszą Polskę, popełniając czyn niepatrjotyczny. Lecz w trzeciej, ostatniej instancji mam przecież rację, to czuję ja i to czujecie Wy. Nie przyznacie się — na to nie liczyłem, tego nie chciałem. Tylko część walki między nami, walki o oryginalność polską, może się rozegrać na łamach pism gościnnych, ujęta w dyalektykę, ale o wiele ważniejsza część rozegra się niejawnie, w polskiem sumieniu literackiem, na dłuższej przestrzeni czasu. A co do przebiegu tej walki jestem dosyć spokojny.

P. S. Redakcji „Ponowy" składam gorące podziękowanie za udzielenie mi miejsca, — dzięki czemu nietylko mogłem się obronić, lecz nadto wyprowadzić rzecz całą poza tę granicę, gdzie ona przestaje być osobistą i łączy się z kwestjami ogólnemi. Może niejeden widzi już, że bez tego miejsca byłbym zgubiony, o ilebym nie chciał — jako wyżeł — odszczeknąć się przeciwnikowi krótko, mocno ale głupio. Jest to ze strony „Ponowy" niezwykłe rozeznanie cudzej sytuacji duchowej, a dla mnie wielki zaszczyt.

Czytelnikowi zaś, który dotrwał do końca, nadaję order cierpliwości I-ej klasy.

MICHAŁ ORLICZ

JUDASZ K. TETMAJERA W REDUCIE

Wybitnem zdarzeniem w Warszawie, zdarzeniem godnem stolic europejskich w zakresie sztuki, jest przedstawienie tragedji tetmajerowskiej p. t.: „Judasz“, na scenie najlepszego w Polsce teatru „Reduta“.

To, czego dokazała reżyserja Osterwy i Limanowskiego i zespół redutowy w stosunku do utworu genialnego liryka, w stosunku do dzieła, które dyrekcje teatralne z gestem znawstwa odrzuciły już na sam spód rupieciarni teatralnej, jako rzecz nieodpowiednią dla sceny — wydobycie tej poezji i ukoronowanie jej na scenie jest istotnie zdumiewającym czynem i dowodzi, że nie istnieją rzeczy nieodpowiednie dla teatru, jeżeli tylko mają głębię dramatyczną i jeżeli równocześnie znajdzie się reżyser, nie rzemieślnik, nie fanfaron, nie piewca własnych wartości, ale rzeczywisty artysta, myśliciel, twórca.

I prawdziwy hołd złożyć trzeba najwytrwalszemu bojownikowi o autonomję teatru, najzagorzalszemu przytem orędownikowi polskiej twórczości dramatycznej, Osterwie, który wsparty indywidualnością Limanowskiego dokonywa na swojej kameralnej scenie niebywałych eksperymentów, kładzie zdrowe podwaliny pod gmach narodowej świątyni sztuki.

Gdyby chcieć wszystkie dotychczasowe wysiłki „Reduty“ traktować tylko jako platformę przygotowawczą, na której stanąć mają nowe zręby polskiego teatru, to praca nad „Judaszem“, zademonstrowanie tej pracy i wysoka kultura tej pracy w połączeniu z rezultatem, są argumentem tego rodzaju, którego żadna niechęć i zawiść wyrafinowana obalić nie jest w stanie.

Trzeba stwierdzić jasno, że „Reduta“ dała nam w całej swojej potędze — jaką zajaśniała wśród teatrów polskich — nietyl-

ko wzór nieskazitelnego mówienia wiersza, przeczystej dykcji i wymowy polskiego słowa, ale pozwoliła nam skąpać się w nurtach czystego natchnienia i zstąpić w głębie misterjum, jakiego nie znała dotąd literatura dramatyczna polska.

„Judasz“ Kazimierza Tetmajera, jako dramat, ma w sobie wizjonerską moc i genialny polot ducha, bije z niego tak niesamowita potęga żywiołu, tak wieje zeń ponura, przeogromna groza, takiemi wezbranemi falami przewala się tragiczność i fatalizm, że niejednokrotnie mróz idzie po kościach, — człowiek widzi nagle bezkresny przestwór morza cierpień, w których tarzać się musi najnieszczęśliwszy pod słońcem człowiek, urodzony już ze stygmatem fatalności w duszy i na czole. I choć zbliża się doń uczeń Chrystusa, Jakób Zebedeusz, aby go dźwignąć z upodlenia, aby go ku jasności przywieść, ku sercu Chrystusa, i choć Judasz podąża za nim i znajduje ciszę i radość w gminie Chrystusowej, fatalność dławi go, gnębi, pożera, niszczy i spala. Judasz musi zdradzić, Judasz musi być nieszczęśliwym, cierpiącym wiecznie zbrodniarzem, aż ból ten, na który wszystkie sprzęgły się moce, każe mu Boga przekląć, przekleństwo zaś jego samego dosięgnie. „Palec Boży“ nieruchomo nad nim wiszący, Judaszowi sznur włożył na szyję.

Tetmajer w odróżnieniu od Rostworowskiego, który skonstruował rzecz niemal realistycznie w tem pojęciu, że nędzarz z Kafarneum cudu się domagał, — ujął temat gdyby od strony tragedji greckiej, przystosowanej do współczesności, jak jeden z dzisiejszych pisarzy gallickich, p. Lenormand, osadzający oś tragedji nie w fatalizmie Mojry i bogów, ale w fatalizmie zagnieżdżonym w człowieku.

Tetmajer, dziecko „Skalnego Podhala“, wciągnął w płuca wichry skał, wchłonął w siebie grozę Tatr i jak wchłaniając tytaniczną moc „Sądu ostatecznego“ Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej, wita genialny obraz lapidarną a tak ekspressyjną siłą słowa: „Ta ściana cała ryczy, jak bawół zraniony“ — maluje Judasza, rzekłbyś, szybkiemi, grubemi pociągnięciami, gdyby się spieszył, że widziadło zniknie. Stąd w dramacie nie brak niedociągniętych sytuacji, tu i ówdzie wiązania trzeszczą, bo brak im mocniejszych spoideł, ale psychologicznie i dynamicznie dramat błyszczy jak złom kararyjskiego marmuru. A przytem język rwie

jak potok górski, szumi kaskadami poetyckich rond i rondinetów, pieni się i rozpryskuje tysiącami djamentów.

Teatr „Reduta“ całe swoje umiłowanie ofiarne i gorące złożył Tetmajerowi w hołdzię, scenie zaś polskiej zaofiarował klejnot nielada: oczyścił go z literackiego obrzęku i teatralnego szablonu, wydmuchał, wypieścił i wycałował serdecznie, i pokazał go zdumionym oczom widzów w całej jego olśniewającej grozie.

Reżyserja miała tu zadanie niezwykle trudne. By zamknąć poezję, rozsadzającą ramy sceniczne, w formę ustaloną i zwartą, trzeba było wprzód tak sprecyzować planowość postępowania na scenie, zwłaszcza na scenie kameralnej, aby zazębiające się koła myślowe autora, posuwające akcję, nie tworzyły odrębnych, oderwanych fragmentów, ale łączyły się z sobą w jasnym potoczystym biegu, gdy jedność zasadniczej dekoracji została utrzymana i rozmiary małej sceny nakazywały skoordynowanie ruchu. Osterwa wywiązał się z tego świetnie przy pomocy ustawionego pomysłowo przez Wład. Skoczylasa projektu trójdziału sklepionego, w którym z lewej strony na podniesieniu panował mistyczny błękit, słodycz, jasność i zbawienie, z prawej czerwone piekło, skąd zjawiały się siły ujarzmiające, zjawy, duch Nieznanego i Marja z Magdali, w samym zaś środku, na ziemi, nie na podniesieniu, tarzał się w bólu, cierpieniach i sromocie Judasz, przez fatum przeklęty cierpiętnik, którego niebo się wyparło, piekło gnębi, a ziemia przyjąć nie chce.

W tej konstrukcji reżyserowie, operując mistrzowsko światłem za pośrednictwem art.-malarza Brunona Lechowskiego, wciągnąwszy doskonałego kompozytora i muzyka p. Tymienieckiego w orbitę swoich zamierzeń, puścili w ruch zespół aktorski z Jaraczem jako Judaszem na czele, w sytuacjach arcyświetnie wykorzystanych i zmontowanych z niezawodzącą nigdy precyzją i szerokim gestem.

Scena targu w akcie II, spotkanie Marji Magdaleny z apostołem Janem, burza, wizja matki i straszliwe zmagania się Judasza w akcie IV pozostaną w historji polskiego teatru jako dokument kapitalnego wyczucia sceny i malowniczości nastrojów.

Obok Jaracza, który w twórczości swojej dosięgnął rolą tą szczytów, niedosiężnych dla innych aktorów tego typu, Wanda Osterwina zajaśniała blaskiem djonizyjskiego upojenia i cichej

świętości, stwarzając w roli Marji z Magdali kreację pełną ekspressji, skupienia i artystycznego wyrazu. Zresztą na wymienienie zasługują: Poremba, Chmielewski, Wierciński, Kochanowicz, Staszkowski, Korczak-Kunina, Zdzitowiecki, Miciński, Kiernicki, Norski, Piekarski, Ładzina, Turczyński, Perzanowska i wszyscy kogo tylko zdołałem z widowiska zapamiętać.

To był wielki czyn i wielka chwila w dziejach polskiej sceny.

E. SAS.

GRABARZE POLSKIEJ MUZYKI.

Każdy ton, to nie oderwany symbol muzyczny duszy narodu, lecz obnażone serce bijące, żywe, jakby z piersi wyrwane. Muzyka wyrasta z narodu, niby kwiat ziemi. Jest najczulszem, najprawdziwszem odbiciem istoty duszy narodu. Jako wyraz rasowości, a tem samem uosobienie duchowości, twórczość muzyczna w każdym kraju otoczona jest wielką pieczołowitością.

Literatura i malarstwo poparte przez współpracę ludzi idei, świadomych swego posłannictwa, coraz intensywniej przysłuchują się tętnu własnej krwi. W dziedzinie muzyki wrogie warunki nie dopuszczają do wykazania właściwego oblicza — stoimy wobec niebywałego faktu w dziejach sztuki. Naród, który posiada nieprzebrane skarby muzyki ludowej, przebogatą twórczość współczesną we wszystkich jej dziedzinach, w niezrozumiałem służalczo-bałwochwalczem oddaniu, odbiega od własnej duszy, zatracając się w bezkrytycznym owczym pędzie ku cudzoziemczyźnie i w niszczycielskim szale identyfikując ważność sztuki odtwórczej z twórczą.

Dla tych to obcych bogów stworzonym jest cały organizm muzyczny w Polsce. Na ich usługach znajduje się cała krytyka muzyczna i co dziwniejsze — sugestji tej podlega prasa, która tak często skąpi miejsca dla poważnych omawiań, a nie szczędzi go dla milowych krytyk o niemieckich operetkach, o występach wirtuozów, całej falangi obcych dyrygentów, zalewających Polskę, niby komiwojażerowie z wiecznie temi samemi próbkami ich sztuki, będącej na usługach obcej propagandy. Cały ten kult dla obcej sztuki i jej przedstawicieli, popierany przez krytykę i prasę, która powinna służyć raczej polskiej twórczości, *a nie być na usługach zagranicznych ajencyj koncertowych* — wykopał

grób dla polskiej muzyki, wydziedziczając ją z programów koncertowych, nie dopuszczając jej do kontaktu ze społeczeństwem, a tem samem nie pozwalając jej współdziałać na równi z innemi sztukami w kształtowaniu duszy narodu polskiego.

Atmosfera taka wypędza wszystkie wybitne jednostki twórcze z Polski (Szymanowski mieszka w Ameryce, Różycki jeździł do Kopenhagi.... w celu wydania Twardowskiego!!!) Jesteśmy tak bogaci, że możemy wyrzucać miljony na wystawianie marności muzycznych, jakiemi są: „Niziny", „Zamarłe oczy", „Klejnoty Madonny", podobno przygotowuje się nowy balet wielkim kosztem. Natomiast „Hagit" Szymanowskiego tak długo nie mogła się doczekać wystawienia. „Eros i Psyche" Różyckiego, opera posiadająca wielkie wartości zeszła z repertuaru, nie mówiąc o „Meduzie", „Bolesławie Śmiałym", „Marji" Melcera, nieznanych operach Moniuszki i Żeleńskiego, które powinny wejść w skład repertuaru.

Te same stosunki panują w Krakowie, we Lwowie, a szczególnie w Poznaniu. „Eros i Psyche" wystawione za czasów niemieckich w Poznaniu, z chwilą gdy opera przeszła w polskie ręce, została usunięta z programu. Fanatyczne umiłowanie rosyjskiej muzyki przez Dołżyckiego uniemożliwiło w Poznaniu wprowadzenie muzyki polskiej. Poznań, który pojęcia niema o współczesnej twórczości polskiej, organizuje grupę wykonawców, jeżdżących po Polsce w imię propagandy muzyki francuskiej. Mogłoby to być śmiesznem, gdyby nie było jednocześnie bardzo smutnem, tembardziej, że Warszawa zna doskonale muzykę francuską. Te same stosunki panują we Lwowie i Krakowie, który posiada aż dwóch doktorów muzyki. Panowie ci, idąc stadowym pędem za wszystkiemi naszemi pseudo-krytykami, zamiast poddać dzieła współczesnej muzyki polskiej gruntownej, bezstronnej analizie, piszą nowe prawdy o Bethowenie i Wagnerze.

Filharmonja wychowuje społeczeństwo Polskie na muzyce obcej; arcydzieła jakiemi są: „Symfonja" Szymanowskiego, jego utwory kameralne, fortepianowe, pieśni są zupełnie nie popularne i nieznane.

Twórczość Karłowicza naogół skupia się w jednym reprezentacyjnym koncercie na rok. Przebogata twórczość Różyckiego,

jego poematy symfoniczne; „Anhelli“, „Warszawianka“, „Monna Liza“, „Bolesław Śmiały“, „Król Kofetua“, koncert, kwintet, pieśni, cykle utworów fortepianowych są również w Polsce nie popularne. To samo da się powiedzieć o przepięknych koncertach Melcera, sonacie skrzypcowej, pieśniach, „Protezilas i Laodamja“, oryginalnej twórczości fortepianowej Brzezińskiego, egzotycznych utworach Rogowskiego, pieśniach Szopskiego i wielu innych. Twórczość polska jest tak bogatą i różnorodną że mogłaby zapełnić sobą programy wszystkich koncertów.

Z podziwu godną cierpliwością wysłuchujemy „Straussa“, „Czajkowskiego“, „Brahmsa“, „Wagnera“. Urządzamy poranki „Szumanowi“, „Szubertowi“, poprzedzane prelekcjami. Tylko nasza współczesna twórczość muzyczna polska nie jest omawianą przez naszych... idejowych krytyków. Żadne większe współczesne dzieło polskie nie jest poddane gruntownej analizie. *Jest to zrozumiałe: łatwiej jest przeczytać kilka stronic z dzieł o Wagnerze, lub Szumanie, wypowiedzieć na ten temat prelekcję, lub napisać stek komunałów, aniżeli wkroczyć w dziedzinę samodzielnej twórczej pracy krytycznej.* „Trzeba“ chwalić obcych wirtuozów z całą ich genealogją rodzinną. Trzeba po tysiąckrotnie omawiać twardość i miękkość tonu, wysokość i niskość emisji głosowej. Na omawianie rzeczowe poważnej polskiej twórczości, na rozwijanie w społeczeństwie poczucia szacunku i entuzjazmu dla naszych współczesnych twórców i ich dzieł — na to na łamach naszych pism miejsca niema.

Departament Kultury i Sztuki zamiast stać na straży sprawy polskiej twórczości i jej przedstawicieli urządza *kosztem Rządu* koncerty *poświęcone... romantykom* niemieckim.

Twórczość polska, niby stado spłoszonych owiec, skłębiona jest w jednym reprezentacyjnym koncercie, pozbawionym stylu, świadczącym o zupełnej ignorancji Departamentu Sztuki i Kultury w dziedzinie twórczości polskiej. Czas, aby Ministerstwo przejrzało katalogi zagraniczne i zorjentowało się w tem, co wyszło. Twórczość muzyczna polska znajduje się w stadjum takiego rozkwitu, że można byłoby urządzić kilka poszczególnych koncertów dla każdego kompozytora. Wszak to powinno być posłannictwem Departamentu Kultury i Sztuki. Kompozytorowie polscy zmuszeni opuszczać kraj i kształcić się w Niemczech nie

zatracili swojej narodowości. Posiadają oni zupełnie odrębny styl i w dziełach ich tętni dusza narodowa. Pseudo-krytycy i doktorowie muzycy, którzy również kształcili się w uczelniach niemieckich, zatracili swoją łączność ze sztuką polską i służą propagandzie sztuki niemieckiej. Ideałem tych ludzi i szczytem ich dążeń jest stworzyć z Polski „Zachód". Zapominają oni o tem, że narody szanować nas będą tylko wtedy, gdy posiadać będziemy własną fizjognomję. Odpowiedzialność za sponiewieranie duszy polskiej w muzyce, za emigrację naszych twórców muzycznych, za stworzenie z instytucyj narodowych placówek obcej sztuki spada na prasę, która z podziwu godną lekkomyślnością oddaje łamy pism osobnikom niepowołanym dla krytyki, pozbawionej wszelkich ideałów.

Oni są właśnie grabarzami muzyki polskiej.

KRONIKA.

Stefan Żeromski. *Wiatr od morza.* Warszawa MCMXXII, Kraków wyd. J. Mortkowicz, Tow. Wyd. w Warszawie.

Dzieło Żeromskiego powitała cała krytyka polska od prawego do lewego skrzydła jednym głosem uznania i zachwytu.

Nie było w tem nic dziwnego, bo dzieło istotnie, jak zresztą wszystko co pisze Żeromski, zasługuje na baczną i szczególną uwagę, gdyby się nie czyniło z tego przy sposobności programowej naganki na „młodych" poetów. Wskazując z dumą na „Rapsodję Pomorza" snuje się bezzębny morał:

„Patrzcie, patrzcie młodzi,
To już ostatni, co tak poloneza wodzi".

Zapewne, w każdym razie jedyny z tego pokolenia...

Żeromski uratował istotnie niejako honor starszego pokolenia pisarzy polskich, których twórczość jest na wyczerpaniu, a nie stać ich na to, by się przepoić i odrodzić nową treścią stającego się życia. Zawodowa więc i przekonaniowa niechęć względem „młodych" każe wszystkim obozom sklerotycznie spokrewnionych ugniataczy opinji w jeden uderzyć ton. Z szeregu naiwnych planów i apologij trzeźwością i krytycyzmem nader dodatnio wyróżnia się krytyka tego dzieła, zamieszczona w Nr. 6 „Kultury robotniczej", jest to, jak dotąd, bodaj jedyny głos „zastrzeżeniowy".

Żeromski, słuchając „Wiatru od morza", snuje konsekwentnie nić swojej państwotwórczej pracy, która mu przyświecała we wszystkich niemal utworach. Byłoby raczej rzeczą dziwną, gdyby dzieła tego nie stworzył, lub gdyby kto inny miał go w tem wyręczać.

Wskazując na legendarne i historyczne dzieje walki Słowian i Germanów, Polaków i Niemców o ten skrawek ziemi, motywuje niejako obecny stan posiadania prawem przelanej przez stulecia krwi, wyrokiem Nemezydy dziejowej. Sprawiedliwość tę zresztą ujmuje się tutaj dość powierzchownie. Z drugiej zaś strony dokonywa śmiałej, historycznie koniecznej próby wchłonięcia kulturalnego Pomorza przez Polskę, więzią tradycji, obyczaju i przesądu, pracy i języka.

Najważniejszym jednak i „przyszłościowym" motywem tego lśniącego niepokalanem pięknem prozy polskiej rapsodu będzie próba narzucenia Polsce— Morza jako ucieleśnienia pełnego oddechu, władzy, potęgi i bezmiaru. Wykoślawiły dzieje naturę polską przez odcięcie jej od bezkresnych i bezdrożnych szlaków błędnych żeglarzy i cudownych wypraw do nieznanych ziem; obezwładniły ducha, co miał się kształtować w walce z żywiołami. Kastratą niewoli jest człowiek, co upodobał sobie stan pomierny żywota poćciwego.

Pragnie Żeromski olśnić i rozkochać zniekształconą przez dzieje naturę polską w prawdzie stuletniej roztańczonych fal, w cnocie, rodzącej się z walki neptunicznej, pragnie zarazić chorobliwym a twórczym niepokojem wyśmiewanego przez zacnych mieszczuchów pana z Kolna, który raczej sprzymierzy się z piratami i opryszkami, niż zazna błogości smętnej filisterji, która dotąd wszak była oficjalnym i uznanym ideałem życia polskiego, opiewanym z zabójczą monotonją przez Reja, Krasickiego i innych apologetów ciszy i spokoju. Dlatego

to z tak wymownym gestem wskazuje na zatracone męstwo bohaterów mórz wśród wrogów czy przyjaciół, Francuzów czy Niemców. Samopas na walkę ze smętkiem ruszają straceńcy wieczyści: więc Wojtach, wygnaniec i przybłęda, generał Dąbrowski, brat Iwo. „Niech inni się za łby biorą, a ja się dziwuję...“ Wichrem od morza, powiewem słonych odmętów z nieodgadłych głębin zatraconych Atlantyd do życia nowego budzi Żeromski duszę polską, doszukując się i dosłuchując w niemocy zbawczego chóru echowego oddźwięku dla wielkich samotników polskich, poszukiwaczy wiecznych, niestrudzonych, dla pana z Kolna, dla astronoma, wydanego w swej zaświatowej dostrzegalni na pastwę Smętka osamotnień, śród narodu, co pono wydał Kopernika...

Stosunek do współczesnego życia polskiege nakreślony jest tutaj przez Żeromskiego znacznie słabiej, bez wytycznej niejako na przyszłość najbliższa. Fikcja ugody niemiecko-polskiej, zaniechanie praktyk djabelskich przez Smętka, któremu się nagle uśmiechnęła Anglja, jest aż nazbyt widocznem „deus ex machina“, przeskoczeniem lecz nie pokonaniem zagadnień. A może — i pewnego zmęczenia, zniechęcenia do walki, pragnienia spokoju, co tak wymowny wyraz znalazło w westchnieniu starego Kryszki:

„Niechaj nareszcie ludzie uszanują świętość dzieci i trud przodków umarłych. Niech oddadzą sprawiedliwość pracy wykonawczej w przeszłości. Niechaj ją uczczą jako prawo“.

Niechaj nareszcie!... Czyż to nie jad zatruty Smętka?...

Skonstatowanie rzeczy miłych oczom i sercu jeszcze nie jest syntezą tragicznego niepokoju i rodzącego się tętna nowego życia polskiego. Smętek jest wieczny i z niczego nigdy nie rezygnuje. Czyżbyśmy byli na tyle godni pogardy, że nawet djabeł nas się wyrzeka?... *J. N. M.*

Marja Jehanne hr. Wielopolska. *„Kontryfałowe Lichtarze u Świętej Agnieszki“* Cała kultura szlachecko-polska, poczynając już niemal od Zygmunta Augusta aż po Sasów, jest barokowa. Od rozpraw politycznych Orzechowskiego do fraszek Potockiego, od wyniosłych murów kościołów bernadyńskich do kapiących złotem ornatów i naczyń kościelnych, od wspaniałych zamków i modrzewiowych dworów szlacheckich do wysadzanych drogiemi kamieniami głowic szabel rycerskich — wszędzie bogactwo, przepych, nadmiar, rozrzutność, przesada aż do dysproporcji.

Wszystko, co szlachcic stworzył, czego używał, na co patrzał, musiało przybierać kształty, jakie mu się podobały: zgodne ze stylem epoki. Ulegały więc temu przedmioty użytku codziennego: sprzęty były przeozdobione, szaty przeładowane klejnotami, — potrawy nazbyt przyprawione korzeniami.

Nawet świat żyjący — rośliny ogrodowe, konie wierzchowe — przystowany został do upodobań hodowców.

Nierównomierność i nieproporcjonalność, prostota i surowość obok przepychu i rozrzutności w życiu szlachcica, — i to samo w życiu wewnętrznem i zewnętrznem całej Rzeczypospolitej, że wspomnę tylko tego posła polskiego, którego koń przy wjeździe do Rzymu gubił złote podkowy, a poselstwo miało na celu uzyskanie pożyczki dla pustego skarbu państwa!

Barok—styl rozrzutności i przeładowania charakteryzuje całe życie epoki.

Do tych tematów staropolskich sięgnęła p. Wielopolska w swych nowelach: „Kontryfałowe lichtarze u Świętej Agnieszki“, „Synogarlice“, „Sobole“. Wczuwając się jak mało kto w naszej literaturze współczesnej w rasę ludzi i styl epoki, na barwnem, pstrem tle barokowego przepychu wskrzesiła nam ówczesny świat: hulaszczych biskupów, możnych wojewodów, zdeterminowanych rycerzy i, z rzadką maestrją i subtelnością przedstawiony, smutny majestat ostatniego Jagiellona.

A jako malarka duszy kobiecej, która się tak silnie z powabnem ciałem w nieodgadniony rebus zrosła, daje trzy świetne profile kobiet trzech stanów polskiego baroku. Pierwsza z nich — to Giżanka, chytra mieszczka i pierwsza sławna z urody Warszawianka, co magją i urokiem nieboszczkę królową Bar-

barę naśladując, serce królewskie zwiodła. Druga, to Leonora Szczawińska, chorążanka wyszogrodzka, naiwne a piękne w swej „powojowej" kobiecości dziecko dworku szlacheckiego, za sprawą rozpustnego biskupa przemyskiego, przez narzeczonego z klasztoru wykradziona. Ostatnia — dumna wojewodzianka — Beata Firlejówna, blada płonka wymierającego rodu, która Imć P. Sulatyckiemu śmierć młodą przyniosła.

Lecz za głównemi postaciami kobiecemi, za przepychem szczegółów anegdotycznych — widnieje zawsze jakiś zarys tęskniącej arystokratycznej duszy, zmęczonej ówczesnem nazbyt bujnem życiem, choć jak nikt rozumiejącej jego najcudniejsze, najświętsze momenty. To król Zygmunt, biskup Firlej, Beata. I jeszcze... melancholijny uśmiech rasowej autorki, która serca nie może oderwać od TAMTYCH dusz i tylko je czasem ugryzie... sercem współczesnego człowieka.

Aby zadość się stało wymaganej od artysty zgodności formy z treścią, tę barokową fabułę przeładowaną ledwie naszkicowanemi ludzkiemi postaciami i masą barwnych, bogatych akcesorjów ozdobiła jeszcze autorka dygresjami a język ustroiła ciężkiemi klejnotami staropolszczyzny.

Tak powstałe trzy istne cacka barokowe stanowiły same już razem przepyszny tryptyk, cenny dar wykwintnej autorki dla polskiej beletrystyki historycznej.

Ale p. Wielopolska, niestrudzona badaczka kobiecości, nie poprzestała na tem i obok owych trzech swojskich typów jakby dla kontrastu i analogji nakreśliła sylwety kobiet innych, z różnych krajów i epok.

I oto oglądamy niespodzianie trzynastoletnią murzynkę „Królowę Rere", Renesansową Duchessę" — Dolores Savelli, średniowieczne księżniczki — Agnieszkę i Matyldę. Sylwetki te słabsze, nie tak dobrze wyczute, wraz z dwiema nowelkami o psach składają się z wyżej wymienonemi na istotnie barokową już nie tylko w treści, lecz i w układzie całość zbiorku. *T. N.*

Edwin Jędrkiewicz. *„Świątki i Centaury"* — nowele. Lwów. 1921. Przez wszystkie nowele powyższego zbiorku przewija się jedna nić, może nawet nienaumyślnie przez autora zabarwiona, jak dajmy na to, silny zapach przenika wszystkie rzeczy leżące w jednej szufladzie. Szufladą tą jest komórka mózgowa autora, kwestja połączeń zaś, to kwestja sortowania.

Wszystkie nowele p. Jędrkiewicza są właśnie obrazami tego jednego skondensowanego nastroju, pulsują jednym rytmem, a jest nim — tęsknota Dali i Ruchu, ruchu byle przed się, dali, byle bezkresnej.

I są jednocześnie tęsknotą do życia, bo kto zapragnął ruchu choć na chwilę, ten dowiódł niezbicie, że chce żyć i żyć może. I aczkolwiek „Strach Polny" poszarpanym został przez Ruch—Życie Ohe, to być może tylko dlatego, że za mocno się opierał tą jedną śmieszną nogą, wbitą w stwardniałą glinę.

Przepyszną w rysunku, prężnie rzuconym kilkoma rzutami, a miękką w kolorycie jest nowela „Gość w klasztorze".

Mnich, zatruty jadem śliny strzygi wylęgłej w moczarach (Dlaczego w moczarach? Lekką dysharmonją zabrzmiało mi to) idący naprzód — precz, precz — bez wahania z toporem jeno w garści — to kwintesencja całego zbiorku, całego „Nastroju", który jest tu motorem.

I drobiazgiem życia już fakt, że kiedyś tam taksamo idącego drwala drzewo przywaliło.

Przecież nie o to chodzi, by las przerąbać, a o to, by go rąbać!

Nowela „Chimera" opowiada, jak z kamienia wyrzeźbiona chimera nocą odbywała wędrówki po mieście. Z nadejściem zmierzchu wlewało się nagle w nią życie: — kamienne ciało miękło i prężniało, a straszliwy stwór potężnemi susami opadał z wysokiej baszty na chodniki ciemnych uliczek.

Kto ją dojrzał — jakby obłędem był tknięty. Mnożyły się w mieście zabójstwa i gwałty, aż raz nawet wybuchło powstanie.

Czy dlatego, że ożywający stwór czyjejś dzikiej zamierzchłej fantazji posiadał taką pełnię niesamowitą życia, że w zetknięciu się z teraźniejszością wzmagał spokojnie drzemiące instykta, które pierwotniejąc wybuchały z ekpresją, niemogącą się pogodzić ze zrównoważonym umiarkowanym poziomem życia Miasta?

Tego autor wyraźnie nie mówi, lecz zresztą postawienie takiej kropki nad „i“ byłoby zbytecznem. Dość, że niepokoi nas, przepaja nerwy swym przyśpieszonym rytmem i zmusza do przyjęcia nowego wrażenia, wrażenia indywidualnego i skończonego w sobie.

To jest wartością niezaprzeczoną, i to jest „smakiem“ szkicowo omówionych nowel.

Techniczne zahaczania, wprowadzanie czasami zbytecznego przejaskrawienia lub efektu przypominającego niepożądane otwarcie drzwi na ciemnej widowni podczas przedstawienia, rozwadniają skupienie widza, lecz są zdaje się wynikiem nadmiaru temperamentu. Ale tego ostatniego naszej bezkrwistej sztuce ostatnich czasów daj Boże jaknajwięcej! *J. B.*

Drugi (Marcowy) zeszyt **„Lucyfera“**, wyjątkowo nie skonfiskowany przez władze Lubelskie, przynosi obfity, może cokolwiek za-obfity, dział poezji wierszowanej, reprezentowany przez szereg mniej lub więcej zdolnych poetów, oraz parę artykułów treści polemiczno-krytycznej, stojących stanowczo wyżej pod względem wartości od działu poetyckiego.

Z pośród poetów Tadeusz Nałęcz (Metalowiec) i Jan Brzechwa całkowicie opanowali formę, a niekiedy wznoszą się do wyżyn szczerej poezji (Cztery Dni — wiersz J. Brzechwy) Zastrzegam się, że pod „opanowaniem formy“ w danym wypadku rozumiem swobodne poruszanie się w dziedzinie rytmu, instrumentacji i wyszukanego rymu.

Miły drobiazg daje p. T. Złych (Ninuchnie) oraz sympatycznym kobiecym piórem kreśli swe nastroje p. Dziewanna Włodarska. Jan Lipka dobrze spolszczył utwór (Nicolas Beauduin'a,) „L'Homme-Cosmogonique“, nieco gorzej rzecz się ma z „Towarzyszem“ S. Jesienina (przekład Winawera).

Na okładce dla uzupełnienia całości stanowczo brak jeszcze pożaru Moskwy, trzęsienia ziemi w Messynie i przejścia żydów przez Czerwone Morze. Miłą a łagodną dla oka dystrakcję sprawiłaby również walka byków w Barcelonie. *J. B.*

„Zwrotnica“ — pismo, pod hasłem „Sztuka teraźniejszości“. Nader ciekawy wstępny artykuł p. Tadeusza Peipera zarysowuje jasno fizjognomję nowego pisma. Teoretyczne rozprawy p. L. Chwistka o „Teatrze Przyszłości“ oraz studjum o Fernandzie Leger — Marjana Bielskiego dopełniają całości.

Z pośród wierszy zwraca uwagę „Wyskok“ St. Młodożeńca. Zdolny, a tylcż chwiejny, poeta może nareszcie odnajdzie swój punkt ciężkości.

J. B.

Pan Stanisław Lam pisywał już nieraz przeciw tym, którzy mu popsuli interes. Tym razem „Ponowa“ była tak niedelikatną, że popsuła mu cały interes z „najmłodszą poezją“ i wykazała, że p. Lam nie jest odpowiedzialną firmą w tej branży i popełnia same niesolidności. Pan Lam oświadczył publicznie, że „rozdepce nas jak żmiję, wymazuje z swej pamięci i wykreśla z literatury“. Szach, mach, w lewo, w prawo — niema „Ponowy“ — Odetchnęliśmy! Pan Lam więcej jednak obiecuje niż czyni, bo rozpoczął w Tygod. Ilustr. wypisywać paszkwile przeciw współredaktorowi „Ponowy“ p. W. Bunikiewiczowi, odsądzając go od talentu, od poezji, od wiedzy i t. — poprostu „dusi żmije“. Pan Lam zapomniał jednak, że pisywał niejednokrotnie inaczej o p. W. B. Z pośród opinji p. Lama o panu W. B. zdołalismy zabalsamować następujące: W r. 1912 w Kronice powszechnej Nr 39 uderzały go utwory p. W. B. *oryginalnym kolorytem i przeprowadzeniem akcji po nieutartej linji artystycznej. Były to rzeczy bardzo ciekawe i oryginalnie pomyślane w brylantowej szacie rymów.*

W r. 1920 pisał w Nr. 9 tego samego Tygodn. Ilustr. który obecnie jest terenem jego wypadów, jak to p. W. B. *„zjednywa sobie sympatje szczerością, prostotą i przetapia ją na czysty ton współczesnej poezji"*. Na dwa tygodnie jeszcze przed feralnym artykułem w „Ponowie" (w Nr 11 Tygodn. ilustr. 1922 r.) pisał p. Lam:

Książka p. W. B. jest rzeczowym bilansem dorobku artystycznego, trafną wreszcie charakterystyką całego okresu. Radzibyśmy widzieć, aby p. W. B. ujął równie tak pięknie i t. d.

Okazuje się więc, że sądy krytyczne p. St. Lama o artystach i poezji nie wiele się różnią od kaprysów midinetki dzisiaj przymilnej, jutro nadąsanej.

Sensacją literacką bieżącego sezonu będzie niewątpliwie zbiór nowel **„Z pod Ciemnej Gwiazdy"** słynnego autora „Pałuby" i znakomitego krytyka p. Karola Irzykowskiego. Do szczegółowego omówienia tej nader ciekawej książki powrócimy w najbliższym numerze „Ponowy".

Karykatura w Zachęcie. W zachęcie otwartą została wystawa karykatur Jotesa (J. Szwajcer). Utwory młodego karykaturzysty odznaczają się szlachetnym rysunkiem i świetną charakterystyką postaci. Osią każdego rysunku są oczy. Witamy karykaturę w Zachęcie. *S. S.*

Nadesłane czasopisma polskie. „Przegląd Warszawski", „Skamander", „Bluszcz", „Zwrotnica", „Przewodnik Oświatowy", „Książka".

Nadesłane czasopisma francuskie:

Belles Lettres. Mai, Juin. Czerwcowy numer tego miesięcznika literackiego przynosi: Charles Patris: La litterature de langue française d'inspiration indo-chinoise. Jean Hytier: Un spiritualisme héroique. M. P. Salonne: L'aube à la pointe, poème. Adrienne Desmazis: poèmes. Violette Héranger: Poèmes— Lucie Guillet: Le buste de la ministresse. Yvonne Lenoir: Paysages de Venise. André Delacour: En marge. S. Ch. Leconte: Les poèmes et les romans. Fr. Baumal: Les oeuvres critiques et philosophiques. André Dumas: Les oeuvres dramatiques.. M. Caillard: Les revues. H. Charpentier: De la litterature, Remarques. M. Landeau: Mon franc parler. M. L. J. Maurice Caillard, E. Woroniecki: Notes, documents et commentaires. Francis Forest: Thé dansant

La revue de l'époque. Mars Avril, Mai. Majowy zeszyt zawiera: Armen Ohanian: Les poètes dans la Tourmente russe. Al. Mercereau: De l'amitié (essai). Paul Jamati: Fragment d'un poème symphonique. A. Dawid: Méditation spirituelle sur Rachilde. P. Myrriam: L'homme cruel. René Fauchois: Ecce Homo acte III. R. A. Fleury: Edition revue (conte). Les lettres et les Arts en France. Les Echos en marge. Les lettres et les Arts à l'Etranger.

SPIS RZECZY:

SOMMAIRE:

PONOWA

PISMO POŚWIĘCONE POEZJI I SZTUCE

POD REDAKCJĄ:
WITOŁDA BUNIKIEWICZA
JERZEGO BRZĘCZKOWSKIEGO
RÓŻY CZEKAŃSKIEJ-HEYMANOWEJ

WYDAWCZYNI:
RÓŻA CZEKAŃSKA-HEYMANOWA

ZESZYT PIĄTY, TOM DRUGI, CZERWIEC 1922.

REDAKCJA PROSI AUTORÓW I WYDAWCÓW O NADSYŁANIE EGZEMPLARZY REDAKCYJNYCH

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, UL. NIECAŁA 14 m. 3. TELEFON 185-50

SKŁAD GŁÓWNY: DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ. PLAC TRZECH KRZYŻY № 8